المنظمة العربية للترجمة

ناتالي إينيك

سوسيولوجيا الفن

ترجمة

حسين جواد قبيسي

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية

سوسيولوجيا الفن

المنظمة العربية للترجمة

ناتالي إينيك

سوسيولوجيا الفن

ترجمة

حسين جواد قبيسي

مراجعة

فواز الحسامي

الفهرسة أثناء النشر - إعداد المنظمة العربية للترجمة
إينيك، ناتالي
سوسيولوجيا الفن/ ناتالي إينيك؛ ترجمة حسين جواد قبيسي؛ مراجعة فواز الحسامي.
224 ص. - (آداب وفنون)
بيبليوغرافيا: ص 205 - 215.
يشتمل على فهرس.
ISBN 978-9953-82-407-9
1. الفن والمجتمع. 2. الفن - مدارس. أ. العنوان. ب. قبيسي، حسين جواد (مترجم). ج. الحسامي، فواز (مراجع). د. السلسلة.
306.47

Heinich, Nathalie
La sociologie de l'art

المنظمة العربية للترجمة
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 5996 - 113
الحمراء - بيروت 2090 1103 - لبنان
هاتف: 753031 - 753024 (9611) / فاكس: 753032 (9611)
e-mail: info@aot.org.lb - http://www.aot.org.lb

توزيع: **مركز دراسات الوحدة العربية**
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 6001 - 113
الحمراء - بيروت 2407 2034 - لبنان
تلفون: 750084 - 750085 - 750086 (9611)
برقياً: «مرعربي» - بيروت / فاكس: 750088 (9611)
e-mail: info@caus.org.lb - Web Site: http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى: بيروت، حزيران (يونيو) 2011

المحتويات

القسم الأول:
تاريخ هذا الاختصاص

القسم الثاني :
النتائج

مقدمة المترجم

تسعى ناتالي إينيك في هذا الكتاب الذي يتعدّى مجرّد البحث في سوسيولوجيا الفن إلى وضع نظرية في هذا الاختصاص العلمي، فتحشد لهذه النظرية الكثير من العبارات والمصطلحات التي تستعيرها من مفكرين وعلماء اجتماع سبقوها أو تتلمذت عليهم (وبخاصة نوربير إلياس وبيار بورديو) أو تجترحها لتلبية احتياجات نظرية أو لسدّ نقص نظري في هذا البناء. من هنا صعوبة ترجمة هذا الكتاب الذي يكاد يكون ترجمة مفاهيم ومصطلحات تقنية وليس مجرّد ترجمة نص سوسيولوجي. وينطبق على ترجمة هذه المصطلحات ما ينطبق على ترجمة المصطلحات المستخدمة في سياقات علمية ومعرفية باللغات الأجنبية التي وضعت فيها، إذ ينشأ عن ذلك منظومات من المصطلحات تستجيب لمفاهيم وأفكار لا يكفي لنقلها إلى العربية، إيجاد عبارة مقابلة لها بالعربية (هذا في حال وجود مثل هذه العبارة)، بل يجب تضمين العبارة العربية كامل المفهوم الذي تحمله العبارة نفسها باللغة الأجنبية التي غالباً ما لا يكفي ذكرها لكي تكون مفهومةً لدى قراء تلك اللغة، بل لفهم معناها لابدّ من الشرح والتفسير وذكر السياق الذي وُلِدت فيه والتضمينات المعنوية والمفهومية التي تحملها، فيُفضي ذلك إلى وضع قواميس بهذه العبارات العلمية (قواميس يختص

كل منها بفرع معرفي أو بميدان معرفي، إذ يختلف معنى العبارة أو المصطلح نفسه تبعاً لاستخدامه في هذا أو ذاك من ميادين المعرفة المختلفة)، وعلى القارئ أن يرجع إليها ليستوضح ما استغلق فهمه عليه. هذا الاستغلاق يبقى نفسه لدى القارئ العربي حينما تضع الترجمة مقابلاً عربياً للفظ الأجنبي إن لم يرافق ذلك المقابل العربي شرح وافٍ ضافٍ يذكر سياق (تاريخ) ولادة المصطلح الأجنبي والدلالات المعرفية التي يحملها، ويذكر تطور تلك الدلالات واختلافها من ميدان معرفي إلى آخر. لذا، تُكثِر الترجمة إلى العربية تعريب تلك المصطلحات، أي كتابتها بحروف عربية ولكن بلفظها الأجنبي (تلفزيون، ديمقراطية، أيديولوجيا، ساتلايت... إلخ.) على أن يُرافق هذا التعريب الشرح الكافي الذي أشرنا إليه. هذا الأسلوب في نقل معظم المصطلحات العلمية ليس وقفاً على التعريب وحده، بل إن جميع اللغات تتبناه وتستخدمه، فالفرنسية تأخذ عن الإنجليزية مفردات ومصطلحات من دون أن تسعى إلى ترجمتها، أي إلى إيجاد مقابل لها بالفرنسية ومن دون أن تجد حرجاً في ذلك، كما إن اللغات الأوروبية ذات الجذور اللغوية المتقاربة والمتشابهة لا تفعل ذلك وحدها، فهي ليست وحدها المعنية بذلك الأخذ، بل إن اللغات الآسيوية تفعل ذلك أيضاً كالصينية واليابانية والعبرية والفارسية والتركية، حينما تأخذ عن اللغات الأخرى كما فعلت العربية إبّان عصر الترجمة الذهبي، حينما انفتحت على الفكرين الإغريقي والفارسي من جهة وعلى الفكر اللاتيني من جهة أخرى، وترجمت لغة الحضارات التي سبقتها. لذا، أكثرنا من الحواشي الشارحة التي توضح مضامين المصطلحات سواء عمدنا إلى تعريبها، كمصطلح «هابيتوس» (habitus) على سبيل المثال أو «إبستيمولوجيا» (épistémologie) أو وضعنا لها مقابلاً عربياً كـ «حقل» مقابل (champs)، أو «غير مستقل» مقابل (hétéronome) على سبيل المثال أيضاً.

خلال تسع عشرة سنة وضعت ناتالي إينيك (المولودة في الثالث من شهر آب/ أغسطس 1955) سبعة وعشرين كتاباً وما ينيف على مئتين وخمسين دراسة وبحثاً. ففي العام واحد وتسعين صدر كتابها (*La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*) تلاه بعد سنتين (*Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*). في العام 1996 صدر كتابها (*Etre artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*). وفي العام 1998 صدر كتاباها (*Ce que l'art fait à la sociologie*)، و(*Le triple Jeu de l'art contemporain. Sociologie des art plastiques*). في العام 1999 صدر كتابها (*L'épreuve de la grandeur*)، وفي العام 2000 (*Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*)، و(*Etre écrivain création et identité*). في العام 2002 صدر كتابها الذي نحن بصدد ترجمته **سوسيولوجيا الفن** (*Sociologie de l'art*) إضافةً إلى كتابين آخرين، هما: (*La sociologie de Norbert Elias*) و(*L'art en conflits*). وفي العام 2003 صدر (*Face à l'art contemporain*)، ثم في العام 2004 (*Art création. Fiction entre sociologie et philosophie*)، ثم في العام التالي (*L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*). وفي العام 2007 صدر كتابها (*Pourquoi Bourdieu?*) وفي العام 2009 (*La fabrique du patrimoine*). أما كتابها الأخير (*Guerre culturelle et art contemporain. Une comparaison franco-américaine*) فقد صدر العام 2010.

تعود أصول مشروع ناتالي إينيك النظري هذا إلى مفكرين سوسيولوجيين أساسيين هما نوربير إلياس وبيار بورديو. وهي مختصة بسوسيولوجيا الفن وبخاصة الفن الحديث، وهي مديرة أبحاث

ودراسات في مركز أبحاث الفنون واللغات التابع للمركز الوطني للبحوث العلمية (CNRS). درست على بيار بورديو (Pierre Bourdieu) فاندرجت أبحاثها في إطار السوسيولوجيا العملية (البراغماتية) وبقيت أمينة على منهج نوربير إلياس (Norbert Elias) في العلوم الإنسانية والأنثروبولوجية لإسهامه الثرّ بخاصة في ميدان سوسيولوجيا التاريخ؛ فعملت من أجل سوسيولوجيا غير معيارية للقيم، مجددةً بذلك موقع سوسيولوجيا الفن الإبستيمولوجي والمنهجي.

درست ناتالي إينيك سُبُلَ عظمة الفنان بوصفه «**المتفرّد العظيم**» (grand singulier) فبيّنت في كتابها (*La gloire de Van Gogh*) كيف تقلّصت الكيفية التي يقدّم الفنان نفسه بها إلى الآخرين (représentation) من مسافة بُعدٍ (تسمّيه المؤلفة «فجوة العظمة») بين إدراك الفنان لنفسه أو تقويم الفنان نفسه بنفسه (auto-perception) وإدراك الآخرين له وتقويمهم (désignation) أو تقديرهم له واعترافهم به (reconnaissance). على أن سبب تلك الفجوة سواء أكان إدراك الذات يفوق إدراك الآخرين لها (كما هي حال موزارت (Mozart) مثلاً، أو حال فان غوغ (Van Gogh) أيضاً) أم كان تقدير الناس للفنان يفوق تقديره لنفسه (كما هي خال جان كاريير (Jean Carrière) فإنها تؤدي إلى أزمة هوية. وتستكمِل ناتالي إينيك رسم نموذجها التطبيقي انطلاقاً من مواد أخرى مثل الجوائز الأدبية (انظر: (*L'épreuve de la grandeur*)) أو الجوائز العلمية، متيحةً مقارنة مختلف وظائف تكريم الفنان (في ميدانَيْ الفن والعلم) وأثرها في الفنان المكرَّم.

درست ناتالي إينيك كذلك الوجهين النقيضين لمسألة تحرر المرأة في كتابها: (*Les ambivalences de l'émancipation féminine*)،

ثم في كتابَيْها (*Mères-Filles*) و*Etats de femme. L'identité féminine*) (*dans la fiction occidentale*. ودعت إلى «استخدام الحزم في أساليب تقويم الدراسات» في المركز الوطني (الفرنسي) للأبحاث العلمية الذي ترى أنه «قد أهملت وظائف البحث فيه لتشغلها على مدى عشرات السنين أبحاث ودراسات ذات مستوى متدنٍ، وذلك على حساب باحثين ناشئين كان في إمكانهم أن يبرعوا ويكونوا أفذاذاً».

حسين جواد قبيسي

مقدمة

أظهرت نتائج بحث أُجرِيَ في إيطاليا، منذ بضع سنوات، أن 0.5 ٪ فقط من الإنتاج السوسيولوجي يمكن أن يكون من ضمن سوسيولوجيا الفن [Strassoldo, 1998](*). تستدعي هذه الخلاصة على الفور ملاحظتين اثنتين تضعاننا في صلب الموضوع الذي يطرحه هذا الفرع العلمي: الملاحظة **الأولى** هي أن المعايير التي ترسم حدود هذا العلم مازالت غامضة، بحيث إنه لا يسهل الاتفاق حول ما هو عائد له وما هو خارج عن نطاقه. والملاحظة **الثانية** أن أهميته لا تُقاس بمدى حجمه الكمّي، لأنه يطرح على السوسيولوجيا بعامة أهدافاً أساسية، ولا يكفّ عن التساؤل عن الحدود التي يمكن أن تتوقف عندها.

ولئن كان من الصعب جداً تعيين حدود سوسيولوجيا الفن فلأنها قريبة ليس فقط من الاختصاصات العلمية المتنوّعة التي تتناول موضوعه تقليدياً (كتاريخ الفن، وعلم الجماليات، والنقد الفني...)

[إن الهوامش المشار إليها بـ (*) هي من أصل الكتاب، أما الهوامش المرقمة تسلسلياً فهي من وضع المترجم].

(*) تُحيل المراجع الموضوعة ضمن قوسين معقوفينْ إلى قائمة المراجع البيبليوغرافية المُرفقة في آخر الكتاب.

بل لأنها قريبة أيضاً من العلوم الاجتماعية المُلحَقة بالسوسيولوجيا (التاريخ، الأنثروبولوجيا، علم النفس، الاقتصاد، الحقوق...). لذا، فإن أي دراسة تُجْرى في مجمل هذه العلوم قد تُضفي مزيداً من الأهمية على سوسيولوجيا الفن، لأن هذه التسمية يمكن اعتمادها في ما يتعدى السوسيولوجيا نفسها. في الستينيات رأى باحث إنجليزي أن علماء الاجتماع الذين يدرسون الفن لا يختلفون في شيء عن المؤرّخين الاجتماعيين ومؤرّخي الفن ونقاد الفن [Barnett, 1965, p. 198] : ومازالت هذه الملاحظة حتى اليوم صحيحة إلى حد ما.

سوسيولوجيا علماء اجتماع الفن

بدايةً، من هم علماء اجتماع الفن؟ ثمة إجابتان عن هذا السؤال: **الأولى** تاريخية، من منظور سلالي (جينيالوجي)[1] **والثانية** سوسيولوجية، من منظور الوضع المهني[2]. لنبدأ من الإجابة **الثانية**، محاولين تحديد موقعنا داخل الوضع الراهن لهذا العلم: إن موجزاً لسوسيولوجيا المؤسسات[3] لعلماء اجتماع الفن، يشكّل أفضل مدخل إلى تنوّع التقاليد الفكرية التي تلتقي عندها.

---

(1) الجينيالوجيا (généalogie) بالمعنى الأدبي العام هي النسب أي تسلسل الأجداد الذين يتحدر منهم في التاريخ الأبناء والأحفاد، وهي بالمعنى المجرّد تاريخ المؤثرات وتعاقبها المتسلسل.

(2) في المنهج السوسيولوجي لكل شخص وضع مهني أو عمل يمارسه يُسهِم في تعيين موقعه الاجتماعي.

(3) سوسيولوجيا المؤسسات (sociologie institutionnelle) هي جملة الأبحاث والدراسات التي يُنجزها السوسيولوجيون في إطار موضوعات تهمّ المؤسسات (كالجامعات ومراكز الأبحاث والمؤسسات الخاصة والوزارات والإدارات العامة... إلخ.) وبناء على طلبها لتساعدها على اتخاذ قراراتها. وخلاصة هذه الدراسات والأبحاث بما فيها المفاهيم السوسيولوجية الجديدة التي يعتمدها السوسيولوجيون لا تبقى جديدة أو مصطلحات معزولة، بل تدخل في الاستعمال والتداول في نطاق الأبحاث السوسيولوجية العامة.

إن موقع علماء اجتماع الفن هو قبل كل شيء الجامعة، فهي أقدم مكان لهم. لكن، وللمفارقة، لا نجدهم في مجال السوسيولوجيا بقدر ما نجدهم في مجالَي تاريخ الفن والأدب؛ وذلك دليلُ هيمنة الموضوع على هذا العلم. وفي هذا الإطار، يتعلق الأمر بسوسيولوجيا تفسيرية[4] تركّز غالباً على الأعمال الفنية، وتقترح تفسيرات وتأويلات لها. وتقيم السوسيولوجيا التفسيرية روابط متينة مع التاريخ والفلسفة والجماليات وحتى مع نقد الفن. وتُنشر أبحاثها في مجلات متنوعة أو في كتب ومؤلفات علمية. والمجلة الوحيدة المختصة في هذا الميدان، باللغة الفرنسية، هي مجلة **سوسيولوجيا الفن** (*Sociologie de l'art*) التي بقيت هامشيةً منذ تأسيسها في تسعينيات القرن الماضي.

أما سوسيولوجيا الفن التي يجري تطبيقها في مؤسسات الاستطلاع فتختلف اختلافاً شديداً، كما في أقسام الدراسات في الإدارات الكبرى؛ ولا يزيد عمر هذه الظاهرة عن جيل واحد. والمنهج المعتمد فيها هو الإحصائي بشكل أساسي، ولا تقوم بدراسة الأعمال الفنية بتاتاً، وتبقى موضوعاتها المفضلة هي: الجمهور والتمويل والأسواق والمنتجين. وغالباً ما يتم تداول نتائجها عبر تقارير إحصائية (أدب رمادي)[5]، ونادراً ما تُنشَر في مؤلفات تكون في متناول الجمهور.

---

(4) تقوم السوسيولوجيا التفسيرية (sociologie de commentaire) خلافاً للسوسيولوجيا الميدانية على تحاليل شفهية يقدمها السوسيولوجي نفسه وتتراوح بين الشروح والتفاسير والأحكام، من دون الاعتماد على الدراسات الميدانية.

(5) الأدب الرمادي (littérature grise): هو التقارير وخلاصات الأبحاث والدراسات غير المنشورة، وكذلك النصوص الإدارية التي لا يمكن الحصول عليها إلا بتصوير نسخ عنها. **والأدب الرمادي** في سوسيولوجيا الفن هو التقارير والدراسات وخلاصات الأبحاث التي تطلب المؤسسات من علماء الاجتماع القيام بها والتي تبقى غير منشورة في كتب مستقلة أو في مجلات مختصة أو غيرها.

وأخيراً هناك موقع ثالث لعلماء اجتماع الفن هو مؤسسات الأبحاث: كمؤسسات أو معاهد البحث خارج فرنسا، والمركز الوطني للبحوث العلمية (فرنسا) (Centre National de Recherches Scientifiques) ومعهد الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales)، والمعاهد الجامعية الفرنسية الكبرى (Grandes Ecoles: ENA, Polytechniques, SupElec, Beaux Arts). وهي ذات نتاجات متفاوتة ومتنوّعة تتراوح بين التحليل المستند إلى ثقافة واسعة، والتحليل الإحصائي؛ وبين هذين النوعين يجد التحقيق النوعي (المقابلات والحوارات والمشاهدة) المكان الجدير به أكثر مما يجده في الجامعات أو في الإدارات. ونتيجة كونها أقل تأثراً بالضغوط الأكاديمية من جهة، وبالمطالب الاجتماعية للمساعدة في اتخاذ القرارات، تحررت سوسيولوجيا الفن نسبياً من الوظيفة المعيارية[6] (إرساء القيمة الجمالية)، الحاضرة بقوة في الإشكاليات الجامعية كما في وظيفة التخمين الموجِّهة الأساسية في أقسام الدراسات. ولعلها هي التي تستجيب بشكل أفضل لمعايير البحث الأساسية[7] الذي

---

(6) وظيفة معيارية (fonction normative) هي تحديد معايير معينة وجعلها مرجعيةً. فالخطاب المعياري (discours normatif) يذكر ما يجب فعله أو قوله، أي يبلور معياراً أو يستعيده (خلافاً «للخطاب الوصفي» أو «التحليلي» الذي يكتفي بالوصف أو بالتحليل من دون إصدار أحكام قيمية). الوظيفة (أو الوظائف) المعيارية لخطاب ما، هي المفاعيل التي يُفترَض بهذا الخطاب أن يُحدِثها على الناس بدفعهم إلى فعلٍ ما... فإذا قيل على سبيل المثال إن الرسم التصويري هو أفضل من الرسم التجريدي، كان الهدف من وراء ذلك حملُ الناس على منحه قيمةً أرفع وتفضيله عليه، وكان هذا الخطاب تطبيعياً أو معيارياً.

(7) البحث العلمي النظري (recherche fondamentale) هو البحث العلمي الذي لا غاية له سوى المعرفة العلمية الخالصة، أما البحث العلمي التطبيقي (recherche appliquée) فإنه يسخّر القوانين والقواعد العلمية التي يضعها البحث العلمي المجرّد لتطبيقها في المجالات والميادين العملية المختلفة كالصناعات والخدمات... إلخ.

يتوجه كلياً نحو مهمّة التحرّي والتحقيق: ولهذا السبب تجدْ منشوراتُه الصدى الأوسع داخل هذا الاختصاص العلمي، وأحياناً خارجه.

ومن المناسب الحفاظ على هذه الفوارق حاضرةً في الذهن لمقاربة تاريخ سوسيولوجيا الفن: فهذه السوسيولوجيا لم تعرف قط، حتى الجيل الأخير، سوى العمل الجامعي، وفوق ذلك كله نادراً ما كانت تنشط في أقسام السوسيولوجيا، حين تكون هذه الأقسام موجودة أصلاً.

خصوصيّة السوسيولوجيا

باستثناء سوسيولوجيا الفن، ليس هناك فرع سوسيولوجي آخر تتعايش فيه أجيال فكرية، أو معايير مرجعية غير متجانسة. ومقارنةً بالتقليد الثنائي لتاريخ الفن الذي يعالج العلاقات بين الفنانين والأعمال الفنية، وبالجماليات التي تعالج العلاقات بين المشاهدين والأعمال الفنية، فإن سوسيولوجيا الفن تعاني من حداثة سنّها وتعدد مفاهيمها التي تعكس تعدد تعريفات وممارسات السوسيولوجيا، في آنٍ معاً.

إضافةً إلى ذلك، فإن سحر موضوعها وما يُثيره من تنوّع وغزارة في الخطابات، لا يُفسِحان في المجال أمام التساؤل عن المناهج والوسائل والإشكاليات. فكيف يمكن بناء المقاربة السوسيولوجية المحض حينما يكون مجالها حافلاً بالدراسات على اختلافها وتنوعها (فلننظر مثلاً إلى المراجع البيبليوغرافية التي تُحيل إليها أي دراسة مهما كانت صغيرة تتناول فناناً أو تياراً فنياً درَسَه تاريخ الفن) ومتخماً إلى هذا الحد بالتثمينات؟

إن الفن والأدب موضوعٌ صالح للفكر الإنسي[8] الذي أراد لعالم الاجتماع أن يكون مثال «الإنسان المستقيم»[9]، لأنه في حدّ ذاته موضوع يعطي قيمةً، ويحظى سلفاً باهتمام القانعين بالقيم المستقرة. وهذا ما يجعل منهما موضوعاً غير صالح في نظر عالم الاجتماع الذي يسعى قبل كل شيء لا إلى «الكلام عن الفن» بل إلى إنتاج سوسيولوجيا علمية صحيحة لا تتهاون مع شروطها الخاصة حول المواصفات التي يجب توفرها في موضوع دراستها. فهذا الموضوع إذ يُبدي أحياناً ما يكفي لتسويغ أهمية دراسة ما، فإنه أفضى إلى دراسات كثيرة لم يكن هناك مبرّر لخلودها سوى أهميتها الوثائقية لتاريخ العلوم الاجتماعية. وبناءً على ما تقدم، سيتم ذكر بعض تلك الدراسات في كتابنا هذا.

لذا، يبدو من الضروري جداً وضع توصيف واضح لخاصيّة (صفات ومواصفات) ما هو عائد للسوسيولوجيا تحديداً - بصرف النظر عن الاهتمام بموضوعها - في ما يتعلق بمجال سوسيولوجيا الفن. ومع أن هذا الأمر لا إجماع عليه لدى مجمل علماء اجتماع الفن، فهو الذي سيوجه عرضنا للمشكلات التي سنطرحها تباعاً في هذا الكتاب.

---

(8) الفكر الإنسي (tradition humaniste): عبارة مأخوذة من اللاتينية (studia humanitatis) وهي تعني دراسة الإنسانية، وتشمل اللغات والآداب القديمة، وبخاصة اللاتينية والإغريقية. في عصر النهضة أُطلِق الوصف «أنسيون» على الكتّاب الذين يتمتعون بمعرفة واسعة في هذا الميدان مثل إراسم (Erasme) وتوماس مور.

(9) الإنسان المستقيم (l'honnête homme): ظهرت العبارة في القرن السابع عشر لتدلّ على صاحب الثقافة العامة والواسعة الذي يتمتع بصفات اجتماعية تجعله محبباً للناس، كالتواضع والتهذيب والقدرة على التكيف مع المحيط الاجتماعي. كان ظهور الإنسان المستقيم تعبيراً عن صعود البورجوازية داخل المجتمع الإقطاعي الذي كان يحتل وعي المجتمع بأكمله.

خصوصيّة الفن

ثمة أمر آخر يُلزِمنا بالدقة ورصانة البحث هو تحديد نطاق الموضوع الخاص بسوسيولوجيا الفن، إذ غالباً ما يحدث خلط أو ربط بين هذه السوسيولوجيا وسوسيولوجيا «الثقافة». وهذه العبارة، أي الثقافة، هي ذات معانٍ متعددة، كما هو معروف، لاسيّما لجهة البون الشاسع بين المعنى الذي تحمله في اللغة الفرنسية ويتمحور على الممارسات والعادات المتعلقة بالفنون ومعناها في اللغة الأنجلوسكسونية، وهو معنى ذو طابع أنثروبولوجي يشمل كل ما يتعلّق بالعادات أو الحضارة في مجتمع ما [Cuche, 2004].

لن نتناول في هذا الكتاب إلا ما له علاقة بـ «الفنون» بالمعنى الحصري الدقيق، أي ممارسات الإبداع المعترَف بصفتها الإبداعية، وهذا بالضبط أحد أهداف سوسيولوجيا الفن المعنية بدراسة المسارات التي يتم عبرها ذلك الاعتراف، مع تغيراته في الزمان والمكان. فلن نتناول إذاً لا الهوايات والتسليات ولا الحياة اليومية ولا الإعلام ولا علم الآثار، إنما قد نتناول بالكاد التراث. كما إننا لن نلتفت إلى المهارات الحرفية والمهنية ولا إلى أشكال الإبداع العفوي (التي يقوم بها أطفال أو بسطاء أو مجانين) إلا إذا كانت مؤطّرةً ضمن حدود الفن المعاصر المُمَأْسَس (institutionnalisé). ولا يعود ذلك بحال من الأحوال إلى موقف من طبيعة الفن الذاتية (intrinsèque) (وهو موقف ليس من مهام السوسيولوجيا على أي حال) بل يعود، بكل بساطة، إلى الحرص على تحديد دقيق لنطاق موضوع هذا الكتاب.

لقد جرى تطوير مختلف مذاهب سوسيولوجيا الفن حتى يومنا هذا بشكل غير متساوٍ، وذلك حسب تعلقها بالفنون التشكيلية والأدب والموسيقى والفنون الاستعراضية (العروض المسرحية، العروض الراقصة... إلخ.) والسينما [Darré, 2000] أو الفنون

التطبيقية. وبالنظر إلى ضيق المجال في هذا الكتاب وحفاظاً على سهولة قراءته، فإننا نكتفي بالتركيز فيه على الفئات الثلاث الأولى، وهي التي تتناولها الدراسات اليوم أكثر من سواها، مع إيلاء الفنون التشكيلية اهتماماً خاصاً لأنها أنتجت أكبر قدر من الأبحاث الحافلة بآفاق جديدة.

سنهتم في القسم **الأول** من الكتاب بتاريخ هذا الاختصاص من خلال التمييز بين ثلاثة أجيال مصنَّفة فكرياً وزمنياً في آنٍ، وهي: جيل الجمالية السوسيولوجية، وجيل التاريخ الاجتماعي للفن، وجيل سوسيولوجيا التحقيق الميداني. وسنركّز في القسم **الثاني** على الجيل الأخير لعرض نتائجه الأساسية، تبعاً لموضوعاته (ثيماته) الكبرى: التلقي[10]، والوساطة، والإنتاج، والأعمال. ونختم باستخلاص القضايا التي يطرحها هذا الاختصاص لفهم مضمون التحدي الذي يطرحه على السوسيولوجيا. فلئن كانت غاية سوسيولوجيا الفن هي فهم طبيعة الظواهر والتجارب الفنية، فمن نتائجها دفع السوسيولوجيا إلى التفكير في تعريف ذاتها وفي حدود نطاقها.

(10) تطرح عملية تلقي الفن مرحلتين: التلقي الانطباعي الذي يمرّ عبر الحواس وهو تلقٍ فيزيولوجي في المقام الأول (perception)، والتلقي الإدراكي (réception) الذي ينتقل إلى مستوى الوعي والإدراك والتفكير. يندرج النقد الفني وما يُكتب في الصحف عن الأعمال الفنية في عداد التلقي الإدراكي.

القسم الأول

تاريخ هذا الاختصاص

إن السوسيولوجيا هي علم جديد نما وتطوّر بسرعة خلال قرن ونيّف من الزمن. ويبدو هذا النمو ظاهرةً أشد وضوحاً في ما يتعلق بسوسيولوجيا الفن: لذا، لا معنى لأن نقدّم سوسيولوجيا الفن بشمولية، بوصفها فرعاً معرفياً متجانساً. ولكي نفهم ما هي سوسيولوجيا الفن هذه، ونتبيّن حيّزها وموقعها وسط هذا القدر الكبير من النتائج المتضاربة، لابد من إعادة تركيب تاريخها. وهنا سيتقاطع التسلسل الزمني (تبعاً للأجيال) مع التجهيز الفكري[1] (تبعاً للإشكاليات).

(1) التجهيز الفكري (équipement intellectuel): القراءات، والمعارف، والدراسات، والاطّلاع على المفاهيم والمناهج المختلفة.

الفصل الأول

من ماقبل التاريخ إلى التاريخ

إن إحدى الصعوبات التي تُعيق تعريف سوسيولوجيا الفن هي أن جذورها الأساسية ليست قائمة في تاريخ السوسيولوجيا.

إسهام السوسيولوجيا الهزيل

في الواقع، لم يولِ مؤسسو السوسيولوجيا سوى حيزاً هامشياً للمسألة الجمالية. فلم يتناول إميل دوركهايم مثلاً مسألة الفن إلا لأنه يشكّل - في نظره - نقلةً للعلاقة بالدين [Durkheim, 1912]. ويُرجِع ماكس فيبر (M. Weber) في نص كتبه حول الموسيقى، ونشر بعد وفاته، اختلاف الأساليب والفروق بينها إلى تاريخ سيرورة العقلنة والمصادر التقنية[1] مُرسِياً بذلك أسسَ سوسيولوجيا التقنيات الموسيقية.

وحده جورج سيمل (G. Simmel)، في العصر نفسه، دفع حدود البحث قليلاً إلى الأمام: فقد سعى في كتاباته عن رمبرانت

---

(1) المصادر التقنية (les ressources techniques): هي التقنيات والمهارات التي في متناول اليد، كالمهارة التي يمتلكها المصوّر على سبيل المثال، وتجعله قادراً على إبراز مؤثرات تصويرية، واليد نفسها هي في طليعة هذه التقنيات، وكذلك التقنيات الأخرى من أدوات ووسائل تستخدَم في إنتاج العمل الفني.

(Rembrandt) ومايكل أنجلو (Michel-Ange) ورودان (Rodin)، [Simmel, 1925] إلى تبيان التكييف الاجتماعي للفن، وبخاصة في علاقاته مع المسيحية، وإظهار أثر النظرة إلى العالم (رؤية العالم) على الأعمال الفنية. وقد أبرز على نحو خاص الانسجام بين الميل الفني إلى الأشكال المتناظرة والمتناسقة وأشكال الحكم الاستبدادية والمجتمعات الاشتراكية، في حين أنه ربط بين الفردية والأشكال الليبرالية للدولة والأشكال الفنية المتنافرة.

وليس من قبيل المصادفة، إذا كان من بين علماء اجتماع البدايات هؤلاء، أن يكون أكثرَهم انصرافاً إلى دراسة الفن هو أيضاً أقربهم إلى ما يمكن تسميته بـ «التاريخ الثقافي». في الواقع إن منتوج سيمل يقع على هامش السوسيولوجيا الأكاديمية [Vandenberghe, 2000]. وهذا المنحى يتكرر: كلما اقتربنا من الفن نجد أننا ابتعدنا عن السوسيولوجيا في اتجاه تاريخ الفن، وهو الفرع المفضَّل لدراسة هذا الموضوع. وعلى الحدّ بين هذين الفرعين يقع ما يمكن أن نسمّيه «التاريخ الثقافي للفن» الذي منه ظهرت الدراسات والأعمال التي يمكن اليوم قراءتها من جديد بوصفها التباشير الأولى لسوسيولوجيا الفن. وذلك على الرغم من أنها لم تكن تحمل هذه التسمية ولم يكن ليراود أصحابَها طموحٌ كهذا، بل إنهم كانوا يسعون إلى تطوير فرعَيْ المعرفة اللذين كانوا ينتمون إليهما، وهما: التاريخ وتاريخ الفن.

تقاليد التاريخ الثقافي

كان التاريخ الثقافي ماثلاً إذاً في أساس نشوء سوسيولوجيا الفن. ظهر هذا التيار منذ القرن التاسع عشر؛ وكان جاكوب بوركهارت (J. Burckhardt) يرى أن في ذلك من المنحى السياسي والثقافي ما يساوي أو يفوق ما فيه من فن بكل معنى الكلمة، كما يقول في كتابه

حضارة النهضة في إيطاليا (*La civilisation de la renaissance en Italie*). أما مؤرخو الفن الإنجليز أمثال جون روسكن (J. Ruskin) وبخاصة وليام موريس (W. Morris) [1878] فقد اهتموا بالوظائف الاجتماعية للفن وبالفنون التطبيقية. وفي فرنسا سعى غوستاف لانسون (G. Lanson) [1904] القريب من دوركهايم إلى إعطاء التاريخ الأدبي وجهةً سوسيولوجية، مدافعاً عن مقاربة تجريبية (إمبيريقية) واستقرائية[2] انطلاقاً من وقائع، بدلاً من التوليفات النظرية المجرّدة والواسعة. أما في القرن العشرين فقد عرف التاريخ الثقافي للفن تطوراتٍ مذهلةً بخاصة في ألمانيا والنمسا في فترة ما بين الحربين العالميتين.

في العام 1926 صدر كتابٌ بعنوان: (*Le Génie. Histoire d'une notion, de l'antiquité à la renaissance*)، للمؤرّخ الناشئ إدغار زيلسل (E. Zilsel) يصوّر فيه، على مدى قرون من الزمن، حركة انتقال فكرة العبقرية بين ميادين الإبداع والاكتشاف المختلفة (شعراء، ومصوّرون، ونحاتون، وعلماء، ومخترعون، ومكتشفون ورحّالة. . .) ويُبيّن كيف أن القيمة الممنوحة أساساً للعمل الفني، تتجه لأن تُنسَب إلى شخص الفنان المبدع؛ وكيف أن الرغبة بإحراز الشهرة والمجد، الأمر الذي يُعتبَر اليوم أنه لا يليق بالفنان، كان حافزاً مقبولاً ومشروعاً في عصر النهضة.

وقد تناولت هذه الإشكالية من زاوية أخرى، مسألةً كان أوتو

---

(2) تنطلق المقاربة الميدانية والاستقرائية لموضوع البحث من المعاينة المادية الملموسة. فالمقاربة الاختبارية (الميدانية) (approche empirique) هي التحقيق الميداني الذي يعتمد معاينة موضوعه وتفحصه والتواصل معه عبر الأسئلة والحوار. والمقاربة الاستقرائية (approche inductive) هي تلك التي تقوم على الوصول إلى خلاصات الدراسة، انطلاقاً من معاينة مادية ملموسة لموضوع الدراسة بدلاً من الوصول إليها عبر استنتاجات نظرية محض.

رانك (O. Rank) قد أشبعها بحثاً في كتابه (Le mythe de la naissance du héros) [1909] ثم استعادها ماكس شيلر في ما بعد في كتابه (*Le saint, le génie, le héros*) [1933] طارحاً تصنيفاً إيحائياً[3] لعظماء الرجال يضع فيه الفنان ضمن سيرورة تميّز الأشخاص الاستثنائيين وأسلوب تفرّدهم[4] في اكتساب قيمة الشهرة والمجد. وفي المنحى نفسه، صدر في العام 1934 كتاب لِـ أوتو كورز (O. Kurz) وإرنست كريس (E. Kris) بعنوان: *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie*) وهو كتاب اكتسب شهرة عن جدارة ومازال إلى يومنا هذا لا يُضارعه كتاب في هذا الميدان. يبحث الكتاب في تصوّرات الفنان، من خلال دراسة السير الذاتية والحوافز المتواترة التي تُحرّك المخيال الجماعي (إطلاق صفة البطل على الفنان، وخلع موهبة فطرية عليه، وظهور موهبته منذ نعومة أظفاره، وسحر الفن عبر براعة فنية رفيعة لدى الفنان أو القدرة الخارقة التي تتمتع بها أعماله الفنية...). لم يكن الكتاب محاولة لتفسير الأعمال الفنية، أو التركيز عليها وحدها كما لم يكن نظرة نقدية تفضح سرّها الخفي: بل كان ما يهمّ المؤلفين هو تسليط الضوء على المخيال الجماعي القائم حول الفن، عبرَ منهج شبه أنثروبولوجي افتتح وسُرعان ما أُغلق - للأسف - وبقي مغلقاً على مدى جيلين، على الأقل.

---

(3) التيبولوجيا (typologie) (أو علم التصنيف) هي تبويب الأنواع المختلفة بحسب نماذجها البارزة. والتيبولوجيا الإيحائية (typologie suggestive) هي التصنيف الذي ينير الذهن ويحضّ على التفكير.

(4) أسلوب التفرّد بمزايا خاصة (processus de singularisation) هو أسلوب في التصرف والسلوك وسلسلة من أشكال العمل تمنح التميّز قيمةً، فيغدو هدفاً بحد ذاته منشوداً تتزايد الرغبة في تحقيقه.

كذلك، ينتمي إلى التاريخ الثقافي للفن الكتابُ المتعدد الأوجه (polymorphe) الذي وضعه أحد أكثر مؤرّخي الفن الألماني شهرة: إرفن بانوفسكي (E. Panofsky) بعنوان (*Architecture gothique et pensée scolastique*) [1951]. لم يعتبر بانوفسكي نفسَه سوسيولوجياً قط، وهو الذي عمِل في ألمانيا بين الحربين العالميتين، ثم في الولايات المتحدة بعد ذلك، وإنما أُلحِق بسوسيولوجيا الفن بفضل المقدمة التي كتبها بيار بورديو (P. Bourdieu) للترجمة الفرنسية لكتاب بانوفسكي المذكور سنة 1967.

يُبرز بانوفسكي في كتابه المذكور التناظر بل التوافق في البنية بين الأشكال الهندسية في فن العمارة ونظام الخطاب المتعلّم في العصور الوسطى. كذلك يُظهِر في كتابه (*Galilée critique d'art*) [1955a] التناظر بين تصوّرات غاليليه الجمالية ومواقفه العلمية، مبيّناً كيف حالت تلك التصوّرات دون أن يكتشف غاليليه قبل كبلر (Kepler) أن مدار الكواكب إهليلجي الشكل. على أن إسهام بانوفسكي الأكثر أهميةً في مجال تحليل الصورة هو في تمييزه بين ثلاثة مستويات للتحليل: التحليل الصوَري أو الأيقوني (وهو البعد التشكيلي المحض) والتحليل الأيقونوغرافي (المصطلحات التصويرية التي تسمح بالتعرّف إلى الصورة وتحديد صفاتها ومواصفاتها، أي هويتها) والتحليل الأيقونولوجي[5] (رؤية العالم التي تنطوي عليها

(5) يعود التمييز بين الأيقونوغرافيا والأيقونولوجيا إلى الباحث في سوسيولوجيا الفن بانوفسكي (Panofsky) في سياق التمييز الذي يضعه بين مختلف المهمات التي يضطلع بها مؤرخ الفن: الأيقونولوجيا (iconologie) هي تحليل مضامين الفن التشكيلي تبعاً لموضوعات أعماله؛ فأيقونولوجيا الصلب، على سبيل المثال، هي مجموع اللوحات والمنحوتات التي تصوّر المسيح مصلوباً والدراسات التي تتناول تلك الأعمال الفنية وتروي أحداثاً من تاريخ الصلب. كذلك فإن أيقونولوجيا البشارة هي جملة الأعمال الفنية والدراسات المتعلقة بها والتي تتناول البشارة وولادة يسوع. في حين أن الأيقونوغرافيا (iconographie) تقتصر على تحليل =

الصورة) وهو المستوى الذي يُتيح إقامة علاقة بين «الأشكال الرمزية» لمجتمع ما [Panofsky, 1955b].

يتعدّى النتاج الغزير الذي تركه بانوفسكي الرؤيةَ «السوسيولوجية» المحض التي لا تظهر - وهذا بحدّ ذاته أمرٌ عظيم على أي حال - إلا من خلال تبيان الصلات الواصلة بين المستوى العام لـ «ثقافة» ما والعمل الفني تحديداً. لذا، فإن حصيلة التقاطع مع سوسيولوجيا الفن ضئيلة، غير أن الإبهار الذي يُحدثه المزيج من دقة البحث العلمي وبُعد النظر غير المألوف في السوسيولوجيا كما في تاريخ الفن، يجعل من بانوفسكي مِثالاً فكرياً يتخطّى الانتماء إلى هذا الفرع المعرفي أو ذاك. وعلى أي حال، يُبيّن بانوفسكي أنه لا يمكن إقامة حد فاصل قاطع بين تاريخ الفن والسوسيولوجيا.

المنظور بحسب إرفن بانوفسكي

يحلّل بانوفسكي في أحد كتبه الأولى **المنظور بوصفه شكلاً رمزياً**[6] (*La perspective comme forme symbolique*) [1932] معنى استخدام المنظور بوصفه تجسيداً مادياً لفلسفة الفضاءات[7] التي تُحيل إلى فلسفة العلاقة بالعالم.

بحسب النظرية التقليدية، لم يكن هناك وجود لمنظور قبل

= الشكل في تلك الأعمال الفنية (المنظور، الألوان، انخراطها في الفضاء). أما الأيقوني (iconique) أو الأيقونية فمجالها كل ما يمتّ إلى الصورة بصلة.

(6) لا يستخدم الرسّامون المنظورَ تقنيةَ رسم فحسب، بل يستخدمونه أيضاً وسيلةً تُظهِر فهمهم للأمور ونظرتهم إلى الأشياء وكيفية تنظيمهم للعالم وإدراكه ووصفه. ونجد ذلك في ميادين ثقافية أخرى كالهندسة المعمارية والعلوم الدينية.

(7) فلسفة الفضاءات (philosophie de l'espace) هي تصورٌ نظري مجرّد للفضاء، أي مجموعة التصوّرات والتفسيرات والمعاني التي تشغل الفضاء.

أن يبتدع عصر النهضة المنظور الخطّي المركزي[8] المتناسب مع النظرة الطبيعية[9] والموضوعية. أما بانوفسكي فيرى من جهته، أنه كان في العصور القديمة منظور منحني الزوايا أو تريغونومتري[10] يتناسب مع نظرة تجريبية ميدانية وذاتية تبنّاها بعض الفنانين في عصر النهضة. في موازاة ذلك نما على امتداد العصور الوسطى نظامٌ منظوري خطّي[11] يتناسب لا مع موضوعية القول بالمذهب الطبيعي، بل مع «رؤية للعالم»، «شكل رمزي» خاص، يتضمّن تحديداً مفهوم اللانهائية. هذا المنظور الذي غدا في نظرنا «طبيعياً» يشكّل في واقع الأمر عملية «عقلنة» للرؤية، بحسب إشكالية يطرحها ماكس فيبر على النحو الآتي:

«إضافةً إلى أن هذا السعي وراء المنظور الخطّي المركزي أتاح للفن أن يرقى إلى مصاف «العلم» (والنهضة ترى أن ذلك رقيّ حقاً) فإنه يدفع عملية عقلنة الانطباع النظري للناظر إلى حد يغدو معه الانطباع الذاتي بالتحديد صالحاً ليكون أساساً

(8) المنظور الخطي المركزي (perspective linéaire centrale) (أو الرسم المنظوري المتمركز خطياً) هو تقنية مخصوصة تنظّم الرسم حول محور مركزي.

(9) الطبيعية (naturaliste) أي اللوحات التي تصوّر الأشياء بأمانة ودقة، وفقاً لما هي عليه في الطبيعة؛ يمكن القول، على سبيل المثال، بأن أعمال جان سيميون شاردان (Jean Siméon Chardin) أشهر مصوّري القرن الثامن عشر التي توصف بكونها «طبيعة ميتة»، هي طبيعية.

(10) المنظور المنحني الزوايا (perspective curviligne angulaire) (أو الرسم المنظوري المنحني الزوايا) وهو تقنية أخرى في منظور الرسم تعتمد الخط المنحني لا الخط المستقيم، مع حساب رياضي لمختلف زوايا الانحناء، وهي تقنية رياضية/ تريغونومترية.

(11) نظام رسم المنظور الخطي(système perspectif linéaire): تقنية تصوير تقوم على الرسم (الخط) أكثر منها على اللون (وتسمّى غالباً الرسم المنظوري الفضائي (perspective atmosphérique).

يُبنى عليه عالَم للتجربة بناءً مُحْكَماً، ورغم ذلك «لا نهائياً» (infini)، بالمعنى الحديث للتعبير. وبالفعل، لقد أفلحوا في نقل الفضاء النفسي/ الجسدي[12] إلى فضاء رياضي حسابي، أي بكلام آخر نجحوا في جعل الذاتية موضوعية». [راجع كتاب بانوفسكي (بالفرنسية): *La perspective comme forme*) *symbolique*, Minuit, 1975, p. 159)].

ثلاثة أجيال

لذا، لم يكن يجري البحث عن الذين يُعلِنون أو يُقِرّون بأنهم يعملون في سوسيولوجيا الفن، في ميدان السوسيولوجيا نفسه، ولا في ميدان تاريخ الثقافة؛ فسوسيولوجيا الفن وُلِدت على يد مختصين بالجماليات وتاريخ الفن، وكانوا منهمكين بالسعي إلى إجراء قطيعة واضحة مع التركيز التقليدي على ثنائية فنانين/ أعمال فنية: بإدخالهم مصطلحاً **ثالثاً** في دراسات الفن هو «المجتمع»، وقد ظهرت نتيجة هذا الجهد آفاق جديدة انبثق عنها اختصاص علمي جديد. غير أن هناك أساليب كثيرة لاختبار الاحتمالات المستجدّة: ويمكن التمييز بين ثلاثة اتجاهات أساسية، تلتقي فيها أجيال فكرية وأصول جغرافية ومبادئ إبستيمولوجية وحقول معرفية مختلفة.

إن الاهتمام بالفن والمجتمع شكّل لحظة البداية لتأسيس سوسيولوجيا الفن، بالقياس إلى الجماليات التقليدية. أما بالقياس إلى التطورات التي حققها هذا الاختصاص، فإنه يبدو لنا اليوم عائداً لاتجاه تقادم عهدُه يُستحسَن أن نطلق عليه تسمية «الجماليات

(12) أو «النفجسدي» (psychophysiologique).

السوسيولوجية». إن هذا الاهتمام الشديد بالصلة بين الفن والمجتمع برز في علم الجمال وفي الفلسفة في آن معاً خلال النصف الأول من القرن الماضي، في الفكر الماركسي وفي فكر مؤرخي الفن غير التقليديين، قبيل الحرب العالمية الثانية وبعدها. وباستثناء بعض الحالات النادرة، اتخذ ذلك الاهتمام شكلاً نظرياً (تصوّرياً) طبقاً للتراث الفكري الجرماني الذي وُلِد معظمه في كنفه. ومازالت تلك «الجمالية السوسيولوجية» مرجعيةً أساسية لما بقي زمناً طويلاً يُدرّس في الجامعات تحت عنوان «سوسيولوجيا الفن».

لقد ظهر، في مستهل الحرب العالمية الثانية، جيلٌ **ثانٍ** من صفوف مؤرخي الفن، ومن ممارسة أكثر انخراطاً في التجريبية نمَت وتطوّرت بخاصة في بريطانيا وإيطاليا. وقد عَمَد هؤلاء الباحثون الذين تبنّوا منهج البحث الموثَّق إلى وضع الفن بشكل ملموس داخل المجتمع، بدلاً من السعي إلى إقامة جسور الصلة بين «الفن» و«المجتمع»: فليس بين الواحد والآخر منهما خارجانية ينبغي اختزالها أو إثبات بطلانها، إنما علاقة اشتمال وتضمّن المطلوب تفسيرها. وقد سمح هذا التيار **الثاني** الذي خلف الجمالية السوسيولوجية والذي يمكن تسميته بـ «التاريخ الاجتماعي للفن»، بتغطية أو تبطين مسألة الفنانين والأعمال الفنية التقليدية بمسألة السياقات التي اندرج فيها تطوّرُها. ولئن كانوا أقلّ طموحاً أيديولوجياً ممَّن سبقوهم، لأنهم لا يزعمون الدعوة إلى نظرية للفن ولا إلى نظرية للمجتمع، فإن هؤلاء «المؤرخين الاجتماعيين» توصلوا إلى عدد كبير من النتائج الملموسة الدائمة والتي تغني كثيراً المعرفة التاريخية.

وبرز في الستينيات جيل **ثالث**، إنما من مصدر فكري مختلف تماماً: كان ذلك سوسيولوجيا التحقيق (أو التحرّي) التي نمت

وتطوّرت بفضل المناهج الحديثة المنبثقة إما عن الإحصاء وإما عن المنهج الإثني (ethnométhodologie). وقد نشأ هذا التيار ونما في فرنسا والولايات المتحدة، ولم تؤدِّ فيه الجامعة سوى دور ثانوي. ويشترك هذا الجيل مع الجيل الذي سبقه في مهارة البحث الميداني الذي لم يستخدَم هذه المرة في دراسة العصور الغابرة باستعمال الوثائق والمحفوظات، بل استُخدِم في دراسة العصر الحاضر باستعمال الإحصاء والقياس الاقتصادي (économétrie) والمقابلات والمشاهدات العيانية. وقد تغيّرت الإشكالية أيضاً، فلم يعُد التركيز على مقولة «الفن والمجتمع» كما حصل مع منظّري **الجيل الأول**، ولا حتى مقولة «الفن **في** المجتمع» مثلما حصل مع مؤرّخي **الجيل الثاني**، إنما التركيز صار على مقولة الفن كمجتمع (بوصفه مجتمَعاً)، أي جملة علاقات التفاعل في ما بين الناس[13] والمؤسسات والأشياء وتطوّرها معاً، بحيث تُفضي إلى إيجاد ما يُسمّى بشكل عام «الفن».

لم يعد الفن، إلى حدّ ما، منطلقاً للتساؤل، بل أضحى النقطة التي يُفضي التساؤل إليها (لم يعد منطلقاً، بل صار مآلاً). فما بات يشغل البحثَ لم يعد داخل الفن (المقاربة التقليدية «من الداخل»، المتمحورة على الأعمال الفنية) ولا خارج الفن (المقاربة السوسيولوجوية[14] «من الخارج» التي تشدد على الوسط والمحيط)، وإنما غدا شغله الشاغل ما يولِّدُ الفنَّ ويُنتِجه بوصفه فناً، وما ينتجه

---

(13) acteurs: الفاعلون أو الذين لهم دور في عمل معيّن أو حدث معيّن، وتُستخدَم الكلمة في سياقات وميادين مختلفة، لكنها بوصفها مصطلحاً سوسيولوجياً فإنها في ميدان السوسيولوجيا تعني الفاعلين في المجتمع والعلاقات الاجتماعية، أي الناس.

(14) approche sociologisante: على الرغم من أن صيغة الاشتقاق اللاتينية المنتهية بـ sant تدل على اسم فاعل الفعل، فإنها أحياناً تدلّ على اصطناع الفعل وتشويهه لا على الفعل نفسه؛ وذلك حين يُراد الغمز من مضمون الفعل، فتترجَم إلى العربية بإضافة واو قبل ياء النسبية كأن يُقال مثلاً ماركسوي (marxisant) بدلاً من ماركسي (marxiste) وسوسيولوجوي =

الفن ويتولّد عنه بدوره، بوصفه عنصراً في المجتمع كسائر العناصر الأخرى في مجتمع ما، أو على نحو أكثر دقةً، في «تكوين»[15] ما [Heinich, 2000b] كما يقول نوربير إلياس[16] (N. Elias). وفي رأينا، أنّ الاتجاهات الأكثر إبداعاً وتجديداً في سوسيولوجيا الفن الحديثة (أي السوسيولوجيا التي تُحِلُّ دراسة الأوضاع المادية الملموسة محلّ المشاحنات العقيمة حول الموضوعات الماورائية الكبرى: الفن أم المجتمع، القيمة الجوّانية للأعمال الفنية أم نسبية الأذواق...) كانت تنحو على الأقل نحو ذلك.

جمالية سوسيولوجية، تاريخ اجتماعي للفن، سوسيولوجيا

(sociologisant) بدلاً من سوسيولوجي (sociologique). والمقاربة السوسيولوجوية (approche sociologisante) هي دراسة الموضوع من الزاوية السوسيولوجية، ولكن على نحو سطحي من دون تعمّق، وفي الشكل على حساب المضمون. وعلى الرغم من أن الكثيرين من المشتغلين في شؤون الترجمة يعترضون على هذه الصيغة، إلا أنها مازالت تؤدّي غرضها الهادف إلى الطعن بصدقية المعنى الحقيقي للصيغة المنتهية بـ (sant).

(15) التكوين (أو التشكّل) (configuration) مصطلح تقني وضعه السوسيولوجي نوربير إلياس وهو يُفيد سياق التماسك والتلازم والمجال الزمكاني (spatio-temporelle) الذي يندرج فيه عملٌ ما أو شيء ما؛ على سبيل المثال: لاعبا الشطرنج يشكلان «تكويناً» بمعنى أن كل حركة يقوم بها كل منهما (نقل هذه القطعة أو تلك من مكان إلى آخر، كلمة يتلفظ بها، تأفف ما يصدر عنه... إلخ.) تحدده قواعد الوضع الذي يكوّنانه (وهو يتعدّى قوانين اللعبة الداخلية ليشمل قواعد الوضع المحيط بها: الحفاظ على الصمت والهدوء، توزيع الوقت بتكافؤ، عدم الإتيان بحركات مفاجئة وغير مدروسة... إلخ.).

(16) نوربير إلياس (1897-1990) سوسيولوجي ألماني من أشهر مؤلفاته **في مسار الحضارة** (*Sur le processus de civilisation*) ويقع في جزءين: **حضارة العادات** (*La civilisation des mœurs*) و**حيوية الغرب** (*La dynamique de l'occident*). يقول نوربير إلياس: «كما في لعبة الشطرنج، كل عمل، وكل فعل يُمارَس باستقلالية نسبية هو بمثابة نقلة على رقعة شطرنج المجتمع من شأنها أن تحرّك لا محالة نقلة مضادّة يقوم بها فردٌ آخر (على رقعة المجتمع). والحق، ثمة نقلات عديدة تحدث في آن واحد يقوم بها أفرادٌ كُثُر»، انظر: *La société de cour*, pp. 152-153.

التحقيق الميداني: كثرت التقاطعات والاستعادات لكن الأمور بقيت في واقع الأمر غير محسومة. سنعمد في ما يلي إلى عرض مفصّل لكل من هذه الأجيال الثلاثة بشكل يجعل الفروق الأساسية في ما بينها أكثر وضوحاً.

الفصل الثاني

الجيل الأول: الجمالية السوسيولوجية

يقول إلياس في مذكّراته إنه في بداية عهده بالسوسيولوجيا ألقى ذات مرة محاضرة، في منتدى ماريان فيبر (M. Weber) الفكري، عرض فيها تطوّر هندسة العمارة القوطية، وبيّن أن ذلك التطوّر لم يحدُث بفعل عامل التقوى الديني الذي قد يبدو للبعض أنه دفع إلى زيادة علوّ أبراج الكنائس وارتفاع قبب أجراسها، بل إن هذا الارتفاع حدث بفعل تنافس المدن التي كانت تحرص على إظهار قوتها عن طريق إتاحة رؤية كنائسها من مسافات بعيدة [Heinich, 2000b]. هنا، نرى تحولاً مؤسساً لسوسيولوجيا الفن في طور العمل: استبدال التفسيرات والتأويلات الروحانية والجمالية التقليدية (الشعور الديني[1] والذوق أو الميل)[2] بتفسير ينم عن أسباب خارجة عن الفن وأقلّ «شرعية» في آن معاً، وغير ذات قيمة لأنها مستمدَّة من مصالح مادية ودنيوية. إن عدم استقلالية الفن[3] (الفن لا ينتمي إلى الجمالية

---

(1) الشعور الديني، الاستعداد الديني، قابلية التديّن (la religiosité).

(2) الذوق (le goût) بوصفه محدَّداً من خلال ما يظهر لدى الفرد من ميل ونزوع إلى ما يحبه ويهواه.

(3) القول بعدم استقلالية الفن (désautonomisation de l’art).

وحدها) وانعدام مثاليته[4] (الفن ليس قيمة مطلقة) هما الخطوتان المؤسستان لسوسيولوجيا الفن يؤازرهما نقد، أكثر أو أقل وضوحاً، للتقليد الجمالي المرادف للنخبوية والفردانية والروحانية.

إنّ السببيات الخارجية[5] التي طرحتها سوسيولوجيا الفن قد تكون متعددة المصادر. والمصدر الذي أشار إليه نوربير إلياس هو مصدر «اجتماعي» محض، بمعنى أنه يستند إلى العلاقات المتبادَلة بين مجموعات. ثمة مؤلفون آخرون استندوا إلى سببيات أكثر ماديةً (اقتصادية، تقنية... إلخ.) أو أكثر ثقافية (النظرة إلى العالَم، أشكال رمزية خاصة بمجتمع بكامله... إلخ.). بيد أن هذه المستويات المختلفة للأسباب التفسيرية تتقاطع مع تقاليد فكرية سيُصار إلى تبيانها من خلال الإشارة إلى أصحابها من المفكرين المشاهير وإلى مؤلفاتهم الأكثر دلالةً.

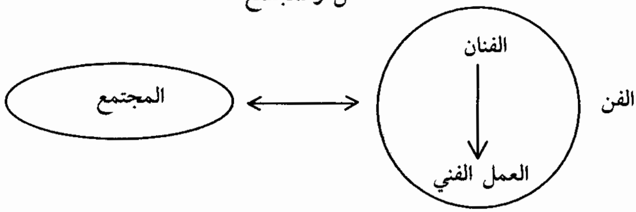
إن فكرة الأسباب التي تفسر الفن من خارج الجمالية لها سوابق في ميدان الفلسفة: فمنذ القرن التاسع عشر، أكّد هيبوليت تاين (H. Taine) [1865] أن الفن والأدب يتغيّران تبعاً للعرق والبيئة والزمن التي ينشآن فيها، ساعياً من وراء ذلك إلى تطبيق النمط العلمي على

(4) تُنزع المثالية عن الفن (désidéalisation de l'art) حينما يُنزَع عنه سموّه، ويُخفض من عليائه، فلا يعود يُنظَر إليه على أنه مثال وقيمة عليا، ويُصبح عملاً واقعياً كأي عمل آخر، ولا يعود مادةً تُباع بمبالغ خيالية ولا أداةً للسيطرة والاستلاب.

(5) أي تفسير الفن بأسباب من خارجه. و«الأسباب الخارجية» نظرية فلسفية تبحث في العلاقة القائمة بين العلة والمعلول: «كل ما هو موجود له علّة وجود» وأسباب تفسّر وجوده. والأسباب الخارجية في سوسيولوجيا الفن هي جملة الأسباب والعوامل التي تحدد خصائص لوحة ما؛ على سبيل المثال: تُحيل جملة الأسباب التصويرية ذات الطبيعة الجغرافية إلى الخصائص الطبيعية للمنطقة المصوَّرَة، وهذه الخصائص هي التي تعيّن هذه الميزة أو تلك في اللوحات.

الفن، مشدّداً في وثبة علمية وضعية كبيرة[6] على ضرورة معرفة السياق و«المُناخ الأخلاقي» و«صورة العادات والعقلية السائدة في البلد في تلك الآونة» التي «تحدد» العمل الفني. وفي فترة لاحقة وضَع شارل لالو (Ch. Lalo) [1921] أُسسَ «جمالية سوسيولوجية»، مميّزاً في «الوعي الجمالي» بين الوقائع «غير الجمالية»[7] (كموضوع العمل الفني، مثلاً) والوقائع «الجمالية» (خصائص العمل الفني التشكيلية، على سبيل المثال). وحينما يقول إننا «لا نُعجَبُ بلوحة فينوس (Vénus) للفنان ميلو (Milo) لأنها لوحة جميلة، بل هي لوحة جميلة لأننا نُعجَب بها» يُحدِث انقلاباً شبيهاً بالانقلاب الذي أحدثه مارسيل موس (M. Mauss) قبله بعشرين سنة، بنظريته حول السحر، إذ جعل فاعلية العمل السحري، هي نتيجة إيمان السكان المحليين واعتقادهم بالقدرات الخارقة للساحر، وليست سبباً لذلك الاعتقاد.

الفن والمجتمع



(6) élan positiviste: وثبة المناداة بالوضعية أو الإيجابية (المذهب الوضعي أو الإيجابي) نزوع نحو فرض تعريف «وضعي» للنشاط الفكري، يعتمد على منهجيات علمية موثوقة مستمدَّة من العلوم الصحيحة والحسابات الدقيقة والبراهين القاطعة...، والوضعية (positivisme) اتجاه فلسفي علمي، ويمكن لكلمة «وضعية» أن تكون إيجابية إذا التزمنا بالمنهجيات العلمية المطبَّقة في العلوم الطبيعية، كما يمكن أن تكون سلبية إذا أردنا توكيد خصوصية الأبحاث الحدسية التي تلائم الطبيعة الإنسانية.

(7) أو «ضد الجمالية» (anesthétiques).

التراث الماركسي

أصبحت مسألة الفن، مع الفكر الماركسي، «سوسيولوجية» بشكل واضح، وغدت هدفاً مركزياً في سبيل تطبيق النظريات المادية. على أن المفكرين الذين ينتسبون إلى فكر كارل ماركس لم يجدوا سوسيولوجيا الفن في هذا الفكر بالذات، باستثناء بعض الفقرات التي تضمنها كتاب ماركس **مساهمة في نقد الاقتصاد السياسي** [1857] (*Contribution à la critique de l'économie politique*) والتي تتناول المسائل الجمالية من خلال ملاحظة «السحر الأبدي» الذي مازال الفن الإغريقي يتمتع به ـ وهي ملاحظة تنطوي على حقيقة مخالفة في منظورها لما هو متوقَّع ـ وتشير إلى غياب العلاقة بين «بعض العصور التي ازدهر فيها الفن» و«التطوّر العام للمجتمع».

أما أُسس المقاربة الماركسية للفن فقد وضعها الروسي جورج بليخانوف (G. Plekhanov) [1912] حين جعله عنصراً في «البنية الفوقية» تحدده حالة «البنية التحتية» الاقتصادية والمادية في المجتمع. ثم قدّم الهنغاري جورج لوكاش (G. Lukács) نظرةً أكثر مرونة وأقل آليةً ترى أن «نمط العيش» في عصرٍ ما هو الذي يحدد العلاقة بين الظروف الاقتصادية والإنتاج الفني. ويستعرض في كتابه **نظرية الرواية** [1920] (*Théorie du roman*) مختلف أشكال الرواية التي شهدتها المراحل الكبرى في التاريخ الغربي. كما يستعرض في كتابه **أدب، فلسفة، ماركسية** (*Littérature, philosophie, marxisme*) الأدب من خلال الصراع بين البروليتاريا والبورجوازية، ويحلل النمط الأسلوبي بوصفه انعكاساً للعلاقة التي يُقيمها المجتمع مع العمل، مُشيداً بالواقعية الأدبية بوصفها الوحيدة القادرة على استعادة جملة الحياة الاجتماعية.

في فرنسا، سعى ماكس رافاييل (M. Raphaël) هو الآخر، ومنذ العام 1933 إلى طرح المسائل الجمالية من وجهة النظر الماركسية (برودون (Proudhon)، ماركس (Marx)، بيكاسو (Picasso)). وفي وقت لاحق، تمكّن لوسيان غولدمان (L. Goldmann) من خلال اشتغاله على السوسيولوجيا الأدبية التي دشنها جورج لوكاش من إنتاج عمل فردي خاص به.

في ما عنى فن الصورة، وجد التحليل الماركسي في نتاجات المؤرخين الإنجليز مجالاً خصباً لتطبيقه عليها. يتفحّص فرانسيس كلينجندر (F. Klingender) في كتابه [1947] (*Art and the Industrial Revolution*) العلاقات القائمة بين الإنتاج التصويري والثورة الصناعية التي بدأت منذ القرن الثامن عشر، ويرى أن الأعمال الفنية أسهمت في هذه الثورة أكثر مما كانت انعكاساً لها، وأن الفنانين كانوا مشاركين في سيرورة تلك الثورة. كما يتساءل فريدريك أنتال (F. Antal) في كتابه [1948] (*Florence et ses peintres*) حول التعايش الذي كان قائماً في القرن الخامس عشر، ضمن سياق واحد، بين أعمال فنية شديدة الاختلاف على صعيد الشكل، كصور العذراء التي رسمها مازاتشيو[8] (Masaccio) وتلك التي رسمها جنتيل دا فابريانو (G. da Fabriano)، مع أن **الأولى** تقدّمية **والثانية** رجعية. وكان أنتال يرى في تلك الصور انعكاساً لتصوّر العالم على نحو مختلف لدى طبقات المجتمع المختلفة، في عصر ازدهرت فيه أوضاع الطبقات

---

(8) مازاتشيو فنان إيطالي ولِد سنة 1401 وتوفي في السابعة والعشرين من عمره سنة 1427 في ظروف غامضة، وهو في طريق سفره إلى روما برفقة صديقه الفنان مازولينو. اسمه الحقيقي توماسو دي جيوفاني كاساي (T. di Giovanni Cassai)، وهو من أبرز فناني الفترة الأولى من عصر النهضة، ويُعتبَر أول فنان حديث، فقد أدخل على الفن الغربي مفهوم الحقيقة البصرية والمنظور والحجم. من أهم أعماله **طرد آدم وحواء من الجنة** (*La cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre*).

الوسطى والطبقة البورجوازية العليا التجارية والمالية التي كانت تعزز العقلانية في أنماط التصوّر، وتدخل عليها التفكير الحسابي والرياضي.

في العصر نفسه، قدَّم أرنولد هاوزر (A. Hauser) في مؤلفاته المختلفة تفسيراً لتاريخ الفن بأكمله، انطلاقاً من المادية التاريخية. فهو يرى أن الأعمال الفنية انعكاس للظروف الاقتصادية/ الاجتماعية؛ على سبيل المثال: التصنّع[9] في الأدب والفن تعبير عن الأزمة الدينية والسياسية والثقافية في عصر النهضة [Hauser, 1951]. لا شك في أن هاوزر يمثِّل النمط الكاريكاتوري للتحليل الماركسي، حتى أنه لا يُذكَر اليوم في تاريخ الفكر إلا بوصفه مثالاً لعلاقة الباحث الأيديولوجية لا العلمية بموضوع بحثه. تعرّضت أعمال هاوزر للنقد من جوانب مختلفة: طريقته الجامدة في معالجة العصور (خلافاً لفريدريك أنتال الذي كان شديد الانتباه لتفاوتها واختلافها)، وأولوية المبدأ الذي يوليه للأعمال الفنية، بوصفها أعمالاً معزولةً عن سياق إنتاجها، ومقطوعة الصلة بالظروف المحيطة بإنتاجها وتلقيها، بالإضافة إلى استخدامه للتصنيفات الجمالية الجاهزة سلفاً كـ «التصنع» و«المبالغة في الزخرفة»[10] (أو «الباروك») والنزّاعة إلى جعل الفن معطى عابراً للعصور في التاريخ.

---

(9) الصنعة والتصنّع (maniérisme) سلوك يعتمد التأنق إلى حدّ التكلّف، وهو في الأدب والفن أسلوب الصنعة وقد أُطلِق على اتجاه في فن الرسم والتصوير في إيطاليا النهضة يعتمد التشويه المتعمَّد للأشكال المصوَّرة.

(10) «الباروك» (baroque) أسلوب فني في الرسم والتصوير، ساد بخاصة في القرنين السابع عشر والثامن عشر، وتميّز بالزخرفة وحرية الشكل. والباروك صفة تُطلَق على أسلوب التعبير الفني والأدبي المخالف للأسلوب الاتباعي، واستُخدِم الباروك أيضاً في ميدان الموسيقى ليعني الخروج على القواعد والأنماط الموسيقية المألوفة والمعروفة. شاع استخدام الكلمة في الكتابات الصحافية فاقتصر معناها على الزخرفة والزينة فقط.

كانت حدة الرفض التي جُوبِهَ بها هذا الطرح الماركسي من قِبَل مؤرخ إنجليزي آخر للفن هو إرنست غومبريش (E. Gombrich) [1963] تدلّ على مدى الريبة التي يثيرها هذا التحليل في نفوس أصحاب الاختصاص، بصرف النظر عن أي ميل أيديولوجي لديهم: ففي واقع الأمر، كان إنشاء علاقة سببية بين كيانات شديدة الخصوصية كالعمل الفني وكيانات شديدة العمومية كالطبقة الاجتماعية، عملاً مآله الفشل إذ إن المطلوب هو معرفة الواقع، وليس خطاباً يستلهم عقيدةً جامدة. وحده الإصرار على هذا النمط من العلاقة بالإنتاج الفكري الحريص على إثبات صحة مبدأ تحليلي أكثر من حرصه على تعميق حقيقي لفهم موضوع التحليل، هو ما يفسّر نشر تواريخ الفن الماركسية حتى في السبعينيات، كـ (*Histoire de l'art et lutte des classes*) [1973] لمؤلفه نيكوس حاجي نيكولاو (N. Hadjinicolaou) الذي يرى أن الأعمال الفنية هي أدوات تُستخدَم في صراع الطبقات، وأن مفسّري الأعمال الفنية ومؤوّليها هم «أيديولوجيات مصوَّرَة». وفي تحليله أن أسلوب مازاتشيو مثلاً هو نمط بورجوازية فلورنسا التجارية التي تمزج الإيمان الديني بالعقلانية.

لوسيان غولدمان وكتابه الإله الخفي

أخذ لوسيان غولدمان بالحسبان كل النقد الذي وُجِّه إلى التحليلات الماركسية المتهَمَة بأنها تفترض علاقة آلية ومجرّدة بين «البنى التحتية» الاقتصادية و«البنى الفوقية» الثقافية، فعمل على إيجاد الكثير من الوسائط بين هذين المستويين مستخلصاً في آن واحد «رؤيةَ العالَم» لدى فئة اجتماعية و«البنيةَ الأدبية» في عمل فني [Goldmann, 1964].

ينطلق غولدمان في كتابه (*Le Dieu caché*) [Goldmann, 1964] من فلسفة باسكال ومن مسرحيات راسين ليستخلص «بنية» «النظرة المأسوية» إلى العالم التي تميّزت بها الجانسينية[11] في القرن السابع عشر. وفقاً لهذا التحليل، كان راسين وباسكال يعبّران عن «رؤية للعالم» لدى الطبقة الاجتماعية الجديدة، طبقة نبلاء الثوب[12] التي كانت، خلافاً لنبلاء البلاط[13]، تابعةً اقتصادياً للملك، لكنها معارضة له سياسياً وأيديولوجياً في الوقت نفسه. وهذا ما يفسّر نظرتهم المأسوية إلى العالم، إذ تتنازعه الأخلاقية الفردية العقلانية من **جهة أولى**، وأخلاقية الإيمان والحكم المطلَق من **جهة ثانية**.

مدرسة فرانكفورت

في موازاة التيار الماركسي ظهر في الثلاثينيات مجموعة من الدراسات والأبحاث في الفن لمجموعة من الفلاسفة الألمان سُمُّوا

---

(11) الجانسينية (jansénisme) استمدّت اسمها من مؤسسها الأسقف كورنيليوس جانسن (Cornelius Jansen) ومن كتابه (*Augustinus*) المنشور سنة 1640، وهي حركة بدأت دينيةً ثم سياسية. ولِدت من ضمن الإصلاح الكاثوليكي في القرن السابع عشر، وامتدت إلى القرن الثامن عشر في فرنسا (في عهد الملكين لويس الثالث عشر ثم لويس الرابع عشر واستمرت بعدها)، بخاصة ضدّ بعض اتجاهات الكنيسة الكاثوليكية والاستبداد الملكي.

(12) نبلاء الثوب (noblesse de robe) فئة من النبلاء كانت في ظل النظام القديم في فرنسا تحصل على اللقب من خلال الوظيفة التي يشغلها نبيل الثوب، وبخاصة في مجال القضاء؛ ومن هنا التسمية نبلاء الثوب تمييزاً لهم من نبلاء السيف (la noblesse d'épée) الذين كانوا يحصلون على اللقب من بلائهم في ساحات القتال وهؤلاء أرفع مقاماً من أولئك وأكثر عراقةً.

(13) نبلاء البلاط (noblesse de cour) وهم فئة في طبقة النبلاء كانت تعيش في بلاط الملك، ومعظمهم من نبلاء السيف الأرقى مقاماً والحائزين ألقاب شرف تلازم أسماءهم (دوق، كونت، ماركيز. . . إلخ).

جميعاً بتسمية واحدة هي «مدرسة فرانكفورت» (وكان في عدادهم بالإضافة إلى تيودور أدورنو (T. Adorno) وفالتر بنيامين (W. Benjamin)، سيغفريد كروكاور (S. Kraucauer) الذي وضع أبحاثاً في السينما، وماكس هوركهايمر (M. Horkheimer)، وفرانز نيومان (F. Neumann)، وهربرت ماركوز (H. Marcuse)). كان هذا التيار من وجهة النظر السوسيولوجية مبهَماً، فمن **جهة أولى**، كان يضع في مركز مشاغله الفكرية علاقة الفن بالحياة الاجتماعية، مشدّداً بالتالي على «خضوع» أو «تبعية»[14] الفن لقوانين خارجة عنه، أي على ما يجعل الفن «خاضعاً» لتحديدات غير فنية حصراً، لكنه كان من **جهة ثانية** يبتعد عن الماركسية، فكان بتمجيد الثقافة والفرد والاستهانة بـ«الاجتماعي» و«الجماهير» لا يأخذ بالمبادئ التي تنزع في سوسيولوجيا الفن إلى نزع المثالية عن الفن.

يصف تيودور أدورنو الموسيقى الجديدة، في كتابه (*Philosophie de la nouvelle musique* [1958a])، بأنها واقعة اجتماعية تتناقض فيها مثلاً حداثة سترافنسكي (Stravinsky) المعتدلة والمنخرطة في «الأيديولوجيا السائدة»، مع «راديكالية» (radicalisme) شونبرغ (Schönberg) التي تجمع بين استقلالية الفن والهدم الأيديولوجي. ويرى أدورنو في كتابه (*Notes sur la littérature* [1958b]) أن الفن والأدب هما أداتان لنقد المجتمع، ويكفي مجرّد وجودهما ليكون لهما قوة «السلبية». وفي وقت لاحق دافع أدورنو عن استقلالية الفن والمجتمع في وجه قوة «الجمهرة» أو «الغوغائية»[15].

(14) hétéronome: صفة تُطلَق على كل شيء يخضع لقانون غير مستمد من داخله، بل يُملى عليه من الخارج، ولا يتمتع تالياً باستقلال ذاتي.

(15) الجمهرة (تحويل الفئات الشعبية إلى جماهير) (massification): نزعة نحو تسطيح الثقافة لجعلها شعبوية. وهي نزعة تلقى رواجاً بين الغوغاء من الفئات الشعبية فالتلفزيون على سبيل المثال وسيلة لتسطيح الثقافة، وتحويل الناس إلى نُسَخ متطابقة، أي إلى جماهير.

أما فالتر بنيامين فقد سعى في نتاجه الفكري إلى الجمع بين المثال التقدّمي والظاهرات الثقافية ـ وهما من خصال القوى الطليعية، السياسية والفنية ـ وذلك من خلال تحليله الفن والثقافة بوصفهما وسيلة تحرر الجماهير من حالة الارتهان والاستلاب[16] التي يفرضها عليها المجتمع.

هالة القداسة عند فالتر بنيامين

دشّن فالتر بنيامين في كتابه الشهير **العمل الفني في زمن استنساخه التقني**[17] (*L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* [1936]) تفكيراً جديداً حول نتائج الابتكارات التكنولوجية - ويعني بها التصوير الفوتوغرافي - على تلقّي الفن[18]. وفي الوقت الذي انتشر فيه تلقّي الفن بين الجماهير، فقَدَ العملُ الفني «هالته» السحرية (أي تأثيره الباهر السحري الناجم عن فرادته أو وحدانيته (son unicité)) ومع

(16) الارتهان أو الاستلاب (l'aliénation) مفهوم ماركسي يدل على ما يجعل الإنسان مختلفاً عن نفسه، مستلَباً، مرتهناً لأمور خارجة عنه تقطع صلته بما هو أصيل فيه.

(17) استنساخ الفن تقنياً (reproductibilité technique) أو وفرة الإنتاج الفني بوسائل تقنية. أول من استخدم هذه العبارة هو الفيلسوف الألماني فالتر بنيامين ليدل بها على أن الصورة يمكن أن تنتَج بكميات هائلة بوسائل صناعية، وأولها التصوير والاستنساخ.

(18) لابدّ من التمييز بين تلقي الفن (réception de l'art) وفهم الفن (perception de l'art) فتلقي العمل الفني أوسع نطاقاً من إدراكه (أو فهمه): الأول يشمل جملة ردود الفعل على الأعمال الفنية والآراء المختلفة التي تُبدى حيالها... إلخ، إذ تجعل «دراسات تلقي الفن» (في إطار سوسيولوجيا الفن) موضوع دراستها كل ما يصدر من ردود فعل عن جمهور معين (كزوار المتاحف مثلاً) تجاه عمل فني. أما إدراك الفن فيقتصر على ما ينشأ من علاقة بين المُشاهد الفرد واللوحة التي يشاهدها أو بين المستمع والموسيقى التي يستمع إليها... من دون أن يتجلّى ذلك بالضرورة في أثر مادي.

تحوّل «القيمة العبادية» (cultuelle) (الدينية، ماقبل الجمالية) إلى «قيمة استعراضية» (فنية (artistique)) زال الطابع القدسي عن العلاقة بالعمل الفني.

على أن هذا التفسير قد يحجب كون تقنيات إعادة الإنتاج تلك هي بالضبط شرط وجود الهالة القدسية السحرية: وذلك لأن (وليس برغم) التصوير الفوتوغرافي يُكثّر الصور، تتخذ الصورة الأصلية [اللوحة] امتيازها وتكتسب وضعاً متميّزاً. وعوضاً عن إبراز الصفة الاجتماعية المنشأ والتكوين لمفهوم الأصالة في العمل الفني، يجعل بنيامين من هذا المفهوم صفة ملازمة[19] لطبيعة العمل الفني، فيحوّل ما كان يمكن أن يشكّل موضوعات للتفكير وللأبحاث السوسيولوجية، إلى موضوع معياري[20] ورَدّي[21]، في مجابهة مفاعيل دمقرطة الثقافة[22] التي لا يمكن لها إلا أن تضع كل جمالي[23] تقدّمي في وضع مضطرب.

---

(19) وكما أن ثمة مفهوماً يرى بأن «الاجتماعي» هو مادة ملازمة للمجتمع تتكوّن من تلقائها أو شيء قائم بذاته وذو تأثير ومفاعيل، كذلك فإن ثمة من يرى بأن الأصالة في الفن هي صفة قائمة بذاتها، ومن طبيعة العمل الفني.

(20) تطبيعي أو معياري (normatif) (انظر أعلاه: هامشاً حول الوظيفة المعيارية للخطاب).

(21) رَدّي (réactif): يولِّد رد فعل أي يقوم بتصفية حساب ومساجلة وجدال وتناقض مع مفهوم قائم.

(22) جعل الثقافة ديمقراطية أي في متناول الجميع.

(23) الجمالي (l'esthète) فيلسوف مختص بالجماليات، أو أي شخص يجعل من الجمال قيمة تسمو على القيم جميعاً ويعيش حياته من أجل الفن والجمال. والجمالي التقدمي هو الجمالي الذي يتبنّى في السياسة قيماً تقدمية مبتغياً من وراء ذلك التقرّب من الشعب.

سوسيولوجيا بيار فرنكاستل

وأخيراً، هناك تيار ثالث جاء من تاريخ الفن بالذات وعاصر المؤرخين الماركسيين وفلاسفة مدرسة فرانكفورت، لكن تاريخ الفن هذا لم يعد تأريخاً (historiographie) للفنانين وأعمالهم الفنية، ولا توليفاً شاملاً للمذاهب الجمالية الكبرى: وإنما بات إيضاحاً لما يُفصِح به الفنُّ عن حقائق جماعية، عن رؤى للعالَم[24] أو عن «أشكال رمزية» على حدّ تعبير الفيلسوف الألماني إرنست كاسيرر (E. Cassirer) (ولا ينتج عنها، كما في الفكر الماركسي). وقد مهّد لهذا التيار في فرنسا ومنذ القرن التاسع عشر، على الصعيد الفلسفي أيضاً، مفكرون أمثال جان ماري غويو (J. M. Guyau) [1889] الذي دافع عن المقاربة الحيوية[25] من خلال نقده لنزعة تاين التحديدية، وإبرازه أهمية إمكانات الفن الناشئة من خارج الجماليات.

إن تاريخ الفن هذا الذي «يستعين بالسوسيولوجيا الشكلية» عُرِف في فرنسا على يد بيار فرنكاستل (P. Francastel) وبخاصة في كتابَيْه: (*Peinture et société*) [1951] و(*Etudes de sociologie de l'art*) [1970]. ينطلق فرنكاستل، بوصفه مؤرخاً للفن، من الاهتمامات المتصلة بالشكل أو التي تعتمد على الشكل، ويولي أهمية خاصة لتحليل الأساليب المتّبَعة في الرسم والنحت. لكنه بدلاً من أن يتقيّد بتحديدها والكشف عن هويتها ـ على نحو ما يفعل تاريخ الفن عادةً ـ ويقوم بتحليلها من الداخل ودراسة تأثيرها، نراه يذهب إلى البحث عن الصلة التي تجمعها بمجتمع عصرها، فيقول على سبيل المثال:

---

(24) visions du monde وبالألمانية: Weltanschauungen.

(25) الحيوية (le vitalisme) تيار فلسفي يرى أن الكائن الحي لا يمكن اختزاله في قوانين فيزيائية/ كيميائية، بل يرى الحياة مادة ذات طاقة حيوية تُضاف إلى المادة في الكائنات الحية. بحسب هذه الفلسفة تكون تلك القوة هي التي تنفخ الحياة في المادة.

إن بناء الفضاء التشكيلي في لوحات عصر النهضة من خلال نظرة الفنانين، أسهم في بناء العلاقة بالمجتمع جملةً. إنه بالضرورة، تاريخ للعقليات بدءاً من الأعمال الفنية الكبرى في تاريخ الفن الذي يرتسم بفضل هذا التحول، جاعلاً من الفن مُبدِعاً لرؤى العالم المختلفة والمعاصرة له، لا مجرّد انعكاس لظروف إنتاجه.

فرنكاستل، من الفن إلى الاجتماعي

يشدد فرنكاستل في كتابه **الفن والتقنية** [1956] (*Art et technique*) الذي يُبرز فيه الظروف المادية والتقنية لإنتاج العمل الفني، على أن الفن ليس «انعكاساً» كما تزعم الفكرة الماركسية بل هو «بناء، وقدرةٌ على التنظيم والتصوّر، فالفنان لا يترجم، بل يؤلف ويخترع ويُبدِع. إنه ميدان الحقائق المتخيَّلَة». وعلى نحو ما يوجز روجيه باستيد (R. Bastide) في كتابه [1970 و1945] (*Art et société*) فإن «التحليل السوسيولوجي للعمل الفني ليس سوسيولوجيا غاية، بل هو سوسيولوجيا منهج» يجعلنا نُدرِك على نحو أفضل لا المحدِّدات الاجتماعية للفن فحسب، ولكن يجعلنا ندرك البناء الجمالي لتجربة جماعية: المشهد المصوَّر ليس انعكاساً لبنى اجتماعية، وذلك لأن الفنان يصنع الطبيعة التي يصوّرها، ولأن الفن هو ما تتشكل به البنى الذهنية.

وهكذا، منذ دراسته [1930] (*La sculpture de Versailles*) كان رأيه أن الفنانين إذا كانوا خاضعين لتأثيرات مجتمعهم، فإنهم بدورهم يؤثرون فيه. وللفن «قيمة إعلامية مشهودة» وهو في نظر الباحث السوسيولوجي «أداة متميزة لاكتشاف محركات ازدهار المجتمعات: كيف يستوحي البشر؟ كيف يخلقون

حاجات لأنفسهم؟ كيف تنعقد صلاتُ تواطؤ أو تغاضٍ ضمني يقوم عليها تعويض القوى وحاكمية البشر؟ يغدو الفنّ أداةً من أجل فهم المجتمع فهماً أفضل على نحو ما يوجز ذلك مرةً أخرى روجيه باستيد: «بدأنا من سوسيولوجيا تبحث عن الاجتماعي في الفن، فانتهينا إلى سوسيولوجيا تسير في الاتجاه المعاكس، من معرفة الفن إلى معرفة الاجتماعي».

«تصوُّر للحياة جديد وشامل»، «تغيّر في الموقف الذي يتخذه المجتمع في علاقته بالعالم الخارجي»، «تعديل الوجود اليومي»، «أُطُر فكرية واجتماعية للإنسانية»: إن مستوى التعميم المفرِط في هذه العبارات يدلّ على حدود المقاربة «السوسيولوجية» لدى فرنكاستل، ففي نظر سوسيولوجيا اليوم بما لديها من إمكانات البحث والدراسة، وما تتمتع به من صرامة الشروط الفكرية، تبدو تلك المقاربة أنها تفصح عن رغبة في الانفتاح لدى مؤرّخ فن غير نمطي أكثر مما تدلّ على إسهام يمكن علماء الاجتماع أن يستعينوا به حقاً، وأن يستخدموه.

في اتجاه مماثل، تندرج أبحاث مؤرخ فن آخر هو هوبير داميش (H. Damisch)؛ ففي كتابه **نظرية الغيم** [1972] (*Théorie du nuage*) يحلل البناء التصويري للتعارض بين فضاء ديني وفضاء دنيوي استناداً إلى تحليل الشكل في الأعمال الفنية التي تصوّر الغيم بوصفه نمطاً متواتراً ينظم العلاقة بين العالم السفلي للحياة الأرضية والعالم العلوي الإلهي كما تُصوّرها لوحات النهضة الإيطالية. أما جان دوفينيو (J. Duvignaud)، السوسيولوجي في فن المسرح الذي يرى أن الفن «يواصل الحَراك الاجتماعي، ولكن بوسائل أخرى»، فإنه يصوغ ما يطلق عليه تسمية **سوسيولوجيا المخيال** [1972] (*sociologie de*

(*l'imaginaire*) ويسعى في كتابه [1965] (*Sociologie du théâtre*) إلى إقامة الدليل على أن المراحل الكبرى في تاريخ المسرح تتماشى مع التحوّلات الكبرى في المجتمع، حيث يعبّر كُتّاب المسرحيات من خلال أبطال وهميين عن القلق حيال التحوّلات والتغيّرات الاجتماعية.

بذلك، يظهر الفن كأنه محدِّد(26) أكثر مما هو محدَّد، ويظهر بوصفه كشافاً للثقافة التي يُسهِم في بنائها بقدر ما هو نتاج لها. هذا المنظور يجمع بين الاعتراف التقليدي بمثالية الجمالية (أي سلطة الفن) وإنكار السوسيولوجيا لاستقلالية الفن (علاقة الفن بالمجتمع)، ولكن من دون البعد السياسي الذي تُصِرُّ عليه مدرسة فرانكفورت، يبرز هنا الحدّ بين تاريخ الفن والسوسيولوجيا، مثلما هو الأمر نفسه في مدرسة فرانكفورت حيث يبرز أيضاً الحدّ بين الفلسفة والسوسيولوجيا.

ولئن كان فرنكاستل يعتبر نفسه «باحثاً سوسيولوجياً»، فإنّ ذلك لا يصبح إلاّ من منظور تاريخ الفن الذي كان فرنكاستل يسعى إلى توسيع أفقه؛ أما في منظور السوسيولوجيا فقد كانت أبحاثه تعوزها منهجية البحث السوسيولوجي والمفاهيم الأساسية الخاصة بهذا الفرع المعرفي (وتلك أيضاً كانت حالُ الاتجاهات الأساسية التي ظهرت لدى هذا الجيل الأول)، كما كانت تتجاهل مفهوم تقسيم المجتمع إلى فئات وطبقات، فالمجتمع لا يكون كلاً واحداً، بل مركَّباً من جماعات وفئات وطبقات وأوساط مختلفة. ومن دون تلك المفاهيم

---

(26) يعتمد المنهج السوسيولوجي جملة عوامل تُسمّى محدِّدات (les déterminants) كالمنبت الاجتماعي والانتماء الطبقي والسن والمهنة والعمر والجنس ومكان الإقامة، وينتج عنها محدَّدات (les déterminés) كالأذواق والميول والأهواء والتصورات.

المعرفية الأساسية، تصبح الوقائع التي يُقال إن الفن يُحيلنا إليها وقائعَ ذات طبيعة «ثقافية» بالمعنى الواسع للكلمة، أكثر مما هي وقائع «اجتماعية» بالمعنى السوسيولوجي.

مرحلة ماقبل السوسيولوجيا

امتدّ الجيل الأول، جيل «الجمالية السوسيولوجية»، فترةً طويلة بعد ظهوره، واستمرّ من خلال المقترَحات التجريدية[27]: فعلى سبيل المثال، عكفت الباحثة الإنجليزية جانيت وولف (J. Wolff) [1981، 1983] على دراسة حدود المنظور المادي، وبخاصة ما سُمّي فيه بالـ «الاختزال»[28] أي النزعة التي لا ترى في الفن إلا ما يساعد على إبراز المحدِّدات المادية والاجتماعية. بيْد أن هذا الانفتاح الفكري لم يُفضِ إلى دراسات جادّة ومثمرة، على الرغم من ميله الشديد إلى التجديد والابتكار. ويقول أنطوان هنّيون (A. Hennion) [1993، p. 90] في سياق تعداده إنجازات السوسيولوجيا إن «مسافة البُعد التي كان عليها أن تتيح للسوسيولوجيا دراسة الفن سوسيولوجياً، لم تُملأ إلا بحسن النوايا فقط».

مع مرور الزمن، أخذت الفروق بين الاتجاهات الكبرى داخل السوسيولوجيا الجمالية تتضح أكثر فأكثر: فهي لئن كانت تُجمِع على القول بعدم استقلالية الفن عبرَ البحث في الصلات التي تربط الفن بالمجتمع، فإنها لم تتفق حول مسألة معيارية القيمة التي توليها لموضوع أبحاثها. ويمكن القول باختصار بأن التراث الماركسي يوحّد

---

(27) propositions spéculatives: الخطابات النظرية والمجرّدة، أو الخطابات التي تطرح احتمالات فحسب، من دون أن يكون لها أي صلة بالوقائع المادية والفعلية.

(28) réductionnisme: ميل أو نزعة نحو التهوين من أهمية شيء أو التقليل من قيمته، بإلحاقه بشيء آخر أدنى قيمة.

بين التبعية (فقدان تحديد المصير) ونزع المثالية بعدما يعمد إلى «تحجيم» الوقائع الفنية واختزالها في محدِّدات من خارج الجماليات، وبأن تاريخ الفن الذي يعتمد السوسيولوجيا يجمع بين التبعية والمثالية بمنح الفن سلطة اجتماعية. ولئن كانت مدرسة فرانكفورت توحّد هي الأخرى بين التبعية والمثالية، فإنها تفعل ذلك مضيفةً إلى تاريخ الفن استقلالية الفن في وجه الاستلاب الاجتماعي، من منظور سياسي لم يأخذ به فرنكاستل.

بطبيعة الحال، حدث بذلك تجديد هائل بالقياس إلى ما كان عليه علم الجماليات، وانفتح في ميدان السوسيولوجيا مجال معرفي جديد. ولكن، إضافةً إلى الفروق بين تلك التيارات، بقيت مكامن الضعف على حالها دليلاً إما على عدم استقلالية المشروع السوسيولوجي عن تاريخ الفن والموسيقى والأدب، وإما عن مرحلةٍ كانت السوسيولوجيا فيها لاتزال قليلة التطوّر. ويكمن الضعف **الأول** في وثنية العمل الفني الذي يُتّخَذُ منه على الدوام منطلقاً للتفكير، في حين أن أبعاداً أخرى للتجربة الجمالية ـ كعملية الإبداع وأشكال التلقي وأساليبه والسياق ـ كانت تُنفى عن عملية البحث وإعمال الفكر. وتتمثل نقطة الضعف **الثانية** في كون ما يمكن لنا أن نسمّيه مادية الاجتماعي[29] (أي جعل الاجتماعي مادة قائمة بذاتها: منح «الاجتماعي» شكلاً مادياً مستقلاً، سواء أكان هذا الشكل اقتصادياً أم تقنياً أم ثقافياً أم فئوياً، كيما نعاينه وندرسه) يميل إلى اعتباره واقعةً قائمة بذاتها، منفصلةً عن الظاهرات المدروسة؛ من هنا نشوء مبدأ الفصل بين «الفن» و«الاجتماعي»، وهو فصل لا يمكن له إلا أن

(29) substantialisme du social: مفهوم يعني أن «الاجتماعي» مادة قائمة بذاتها أو مُعطى قائم بذاته ذو تأثير ومفاعيل.

يتسبب بمشكلات زائفة، و- بالضرورة - غير قابلة للحلّ. أما نقطة الضعف **الثالثة** فتكمن في النزعة نحو السببية التي تقصر كل تفكير في الفن على تفسير النتائج بالأسباب، على حساب كل تفكير آخر، وبخاصة التفكير الذي يعتمد مفاهيم الوصف والتحليل.

إن عبادة العمل الفني[30]، وجعْل الاجتماعي مادةً قائمة بذاتها، والبحث عن الأسباب الخارجية[31]، هي الحدود الإبستيمولوجية التي كانت تُعيق تفكيرَ الجيل **الأول** ـ على الرغم من أن ذلك الجيل جاء بجديدٍ كان بمثابة نقلة نوعية في ذلك الوقت، تُلزِمنا بالتفكّر في مفهوم التحليل السوسيولوجي بالذات. ولم تتراجع تلك الحدود أمام الجيل **الثاني**، ولا حتى أمام الجيل **الثالث** في سوسيولوجيا الفن، لكن هذه الصفات التي سترتدّ إلى المقام **الثاني** تبدو لنا أنها الصفات النمطية التي تميّزت بها الجمالية السوسيولوجية لدى الجيل **الأول**: ذلك الجيل الذي سلَّم بالفصل بين الفن والمجتمع، ثم عاد يبحث عن العلاقة بينهما، يبدو اليوم أنه كان مرحلة ماقبل السوسيولوجيا في تاريخ هذا الاختصاص. وبالنظر إلى التقدم الذي أُنجِز منذ ذلك الوقت، فإن المقاربات التي بقيت زمناً طويلاً تُعتبَر «كلاسيكيات» سوسيولوجيا الفن تغيّر مقامها وحالها: فقد غدت عواملَ تحديثِ علم الجماليات.

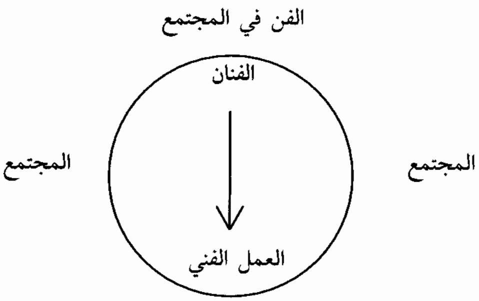
(30) fétichisme: عبادة الأوثان، وهي هنا تعني إجلال العمل الفني حتى القداسة والعبادة.

(31) causalisme: نزوع نحو البحث الدائم عن الأسباب (وإهمال البحث عن الوصف أو عن النتائج).

الفصل الثالث

الجيل الثاني: التاريخ الاجتماعي

بدأ الجيل **الثاني** ينمو منذ بداية الخمسينيات، وأخذ يحوّل اهتمامه إلى دراسة الفن **في** المجتمع، أي في السياق الاقتصادي والاجتماعي والثقافي والمؤسَّسي الذي يُتيح إنتاج الأعمال الفنيّة وتلقّيها، وإلى اعتماد تلك الدراسة مناهج البحث في التاريخ. وقد امتاز هذا «التأريخ الاجتماعي للفن» ـ قياساً بالفكر النظري المجرّد لدى الجيل **الأوّل** ـ بمناهجه أي باعتماده التحقيق الميداني غير المسخّر لإثبات صحة موقف أيديولوجي مسبق أو صحة نظرة نقدية (أو بأقلّ مما عند المفكرين الماركسيين).



رعاية

إن لهذا الجيل أيضاً رواده، فمنذ العام 1938 حلّل مارتن واكرناجل (M. Wackernagel) العلاقات بين الطلبات الكبرى[1] والتنظيم التعاوني والديموغرافيا والجمهور والسوق، وكذلك حالة الدين [1938]. إن مسألة رعاية الفن والأدب هي المدخل المفضَّل إلى التاريخ الاجتماعي للفن، لأنها تجمع بين المشروع التفسيري (الانطلاق من الأعمال الفنية لـ «تفسير» منشأها وأشكالها) والمتطلبات الخارجية التي تضغط على الفنانين: لذا فإن هذا النوع من المقاربات يبقى استمراراً للفكر الجمالي التقليدي، حتى لو أنه يؤدي إلى نتائج قيّمة.

هكذا، قام مؤرخ الفن الإنجليزي فرانسيس هاسكل (F. Haskell) في كتابه [1963] (*Mécènes et peintres. L'art et la société au temps du baroque italien*) بتحليل دقيق لمختلف أنواع المتطلبات الخاصة بإنتاج الفن التصويري (مكان وجود اللوحة الفنية، حجم اللوحة، موضوعها، مواد الرسم والألوان والاستحقاق والسعر)، ويوضح آلية تشكّل الأسعار، وهي لا تتحدد سلفاً إذ إنها موجهة إلى رُعاة الفن الأثرياء وذوي المناصب الرفيعة، لا إلى زبائن عاديين: فلدى الفئات الدنيا في الهرم الاجتماعي يسير معيار التسعير (أي تحديد الأسعار) جنباً إلى جنب مع تسعير المنتجات، في حين أن الخدمات الاستثنائية[2] التي تقدَّم والفئات الاستثنائية التي تستفيد من

---

(1) الطلبات الكبرى (les grandes commandes): وهي طلبات الدولة أو المؤسسات الكبرى من الفنانين، حين توكل إليهم إنجاز لوحات ذات أبعاد ضخمة تصوّر مشاهد معينة من أحداث التاريخ أو الأحداث الأسطورية أو الميثولوجية.

(2) prestations exceptionnelles: خدمات استثنائية معينة تقدَّم لفئة معيَّنة من المستفيدين، يمكن أن تكون حفل عشاء مثلاً أو عرضاً مسرحياً أو معرضاً فنياً.

تلك الخدمات تجعل تلك الأسعار استثنائية أيضاً. ويؤكد هاسكل كذلك أن الميل إلى الواقعية يتزايد مع دمقرطة الجمهور. كما أنه يبيّن ـ برغم المفارقة التي ينطوي عليها ـ أن نصير الفن المتفهّم الذي كان يُغدِق كرَمَه على الفنانين بلا قيد ولا شرط، كان يعوق التجديد والابتكار في إيطاليا في عصر الباروك: خلافاً للفكرة السائدة، فإن حرية الإبداع، إذا أتاحت للفنانين اعتماد أشكال مجرَّبة، لا تدفع بالضرورة إلى البحث عن حلول جديدة، كما تفعل أحياناً المتطلبات الاجتماعية التي تدفع إلى الالتفاف على القواعد المفروضة والتحايل عليها.

تبقى مسألة نصرة الفن موضوعاً للبحث مهماً في تاريخ الفن الاجتماعي. ومنذ وقت قريب نسبياً، عمد مؤرخ الفن الهولندي برام كمبرز (B. Kempers) [1987] (وهو مختصٌ في الـ «كاتروسنتو»[3]، أي القرن الخامس عشر؛ عصر النهضة الإيطالية) إلى إبراز الفروق الاقتصادية والسياسية والجمالية بين عدد من فئات أنصار الفن ورُعاته: الرهبان المتسولين[4]، وجمهورية سيينا (Sienne)، والعائلات الفلورنسية البارزة، وبلاطات روما وفلورنسا وأوربينو (Urbino).

(3) في تاريخ الرسم والتصوير تدل كلمة (quattrocento) على القرن الخامس عشر في إيطاليا.

(4) الرهبان المتسوّلون (les ordres mendiants): أخويات دينية أو حلقات رهبانية من داخل الكنيسة المسيحية. في القرون الوسطى انتشرت حلقات الرهبان الشحاذين في جنوب فرنسا وشمال إيطاليا، وكانت تنتمي إلى تنظيمات كنسية متعددة منها الفرانسيسكان، والكرمليون (ويسمّون أيضاً الكرميين)، والدومينيكانيون، والأوغسطينيون، والكبوشيون... إلخ، كانت تعيش حياة التقشف وتنادي بالفقر وتمارس الاستعطاء وتحض المسيحيين الأغنياء على التصدق من أموالهم، والمسيحيين الفقراء على ممارسة التسوّل بوصفهما (التصدق والتسول) من مشيئة الله. منذ قيام الثورة الفرنسية بدأت جماعات الرهبان المتسولين تتراجع وتنكمش.

المؤسسات

يقول نيكولاوس بفزنر (N. Pevsner) [1940] صاحب الكتاب الرائد في تاريخ الأكاديميات التي ظهرت في الحرب العالمية الثانية: «بدأتُ أدرك شيئاً فشيئاً أن تاريخ الفن يمكن تصوّرُه والنظر إليه من خلال جملة العلاقات بين الفنان والعالم المُحيط به، لا من خلال تغيّرات الأساليب»، مدشناً بذلك تاريخ مؤسسات الفن الذي أفضى في ما بعد إلى دراسات مرموقة مازالت مرجعية إلى يومنا هذا، وذلك أمرٌ نادر في هذا المجال.

في فرنسا ندين لبرنارد تايسيدر (B. Teyssèdre) [1957] بإعادة تركيب دقيق للمؤسسات الخلفية[5] التي كانت موضوع المناقشات الأكاديمية الأولى التي رافقت إنشاء الأكاديمية الملكية للرسم والنحت سنة 1648 ونشوء مجموعة صغيرة من المختصين بالفن، كانوا يتحاورون ويتساجلون على الدوام، بخاصة في عهد الملك لويس الرابع عشر حول أولوية الرسم أم التلوين، في وقت كانت فيه المناقشات تحتدم في ميدان الأدب بين أنصار القديم وأنصار الحديث. في الولايات المتحدة كرس هاريسون وايت (H. White) وسينتيا وايت (C. White) [1965] اهتمامهما لدراسة الرسم الفرنسي في القرن التاسع عشر، ولايزال كتابهما إلى يومنا هذا مثالاً فريداً في هذا المجال. استخدم المؤلفان ـ وهذا شيء نادر جداً في ذلك الوقت ـ المعالجة الإحصائية لمختلف فئات الوثائق والمحفوظات، وأظهرا الفارق الفاصل بين النخبوية والرتابة الأكاديميتين اللتين كانتا تضعان

---

(5) المؤسسات الخلفية أي التي تقف وراء الأعمال الفنية (arrière - plans institutionnels) هي تلك التي تسيّر لوناً فنياً معيّناً ما، وترعاه من دون أن تكون في الواجهة؛ فالمؤسسة الخلفية التي كانت ـ على سبيل المثال ـ تُدير الرسم الأكاديمي وترعاه في القرن التاسع عشر، هي صالون الرسم (le salon de peinture).

إدارة مؤسسات الرسم (المدارس والمعاهد والمباريات ولجان التحكيم، والمكافآت...) في يد عدد ضئيل من الرسامين المسنين المحافظين، من جهة **أولى**، وبين تزايد عدد الرسامين واتساع إمكانات السوق من جهة **ثانية**. إن هذا الفارق إنما يدلّ على أن أشكال التعبير الجديدة (الواقعية، وبخاصة الانطباعية) لا يمكن لها أن تُثبت وجودها إلا بقطيعة صارمة مع النظام السائد. هذه الخلاصة التي ينتهي إليها المؤلفان يستعيدها ويعمّقها مؤرخ الفن الإنجليزي ألبرت بوام (A. Boime) [1971] الذي درس النظام الأكاديمي الفرنسي في القرن التاسع عشر من منظور مؤسسي خالص.

حديثاً، بدأت إدارات المؤسسات الثقافية وكيفية اشتغالها وأصول نشوئها تجتذب اهتمام المؤرخين الفرنسيين أمثال جيرارد مونييه (G. Monnier) [1995] وبيار فايس (P. Vaisse) [1995]. حتى المتاحف بات لها اليوم مؤرخوها، أمثال دومينيك بولو (D. Poulot) [1997] الذي يدرس نمو المتاحف بالتلازم مع الشعور القومي ومفهوم التراث الوطني، وذلك منذ الثورة الفرنسية.

السياقية

انكبّ عدد كبير من مؤرخي الفن على دراسة إنتاج الأعمال الفنية وتلقّيها من خلال سياقها الاجتماعي والتفاعل معه، فشدد بعضهم على الجانب المادي: كالأميركي ميلارد ميس (M. Meiss) الذي يرى أن وباء الطاعون الذي انتشر في القرن الرابع عشر كان سبباً أساسياً في إنتاج فن الرسم في توسكانة، مشيراً إلى عودة الإيمان الديني الذي رافق موجة الوباء، واستغلال المحافظين - سواء من رجال السياسة أم من رجال الدين - نزعة التديّن هذه من أجل محاربة الفن الإنسي [Meiss, 1951]. وشدّد بعضهم الآخر على أهمية

الجانبين المادي والثقافي في آن: فالفرنسي جورج دوبي (G. Duby) يفسّر نشوء أشكال فنية جديدة في القرن الرابع عشر باجتماع ثلاثة عوامل في آن معاً، تبدأ من المادي المحض وتنتهي بالثقافي المحض، وهي: التغير الجغرافي الذي حدث في توزيع الثروات بظهور فئات جديدة من الزبائن، والمعتقدات والعقليات الجديدة التي نشأت مع انتشار ثقافة التهذيب والمجاملة، والحَراك الخاص بالأشكال التعبيرية التي تفرض البحث عن حلول تشكيلية خالصة [Duby, 1976].

عند قراءة أعمال أولئك المؤرخين نرى أن المنظور المادي الصرف كان عليه ـ في لحظة معيّنة من التحليل والتنظير ـ أن يُفسِح في المجال أمام أولوية عوامل أو معامِلات فكرية(6) أقل انتماءً إلى الصعيد الاقتصادي (أو أقل «تبعية وخضوعاً» لقوانين خارجية) وأكثر التزاماً بصفات ومواصفات التحديدات الخاصة بالإبداع والتزاماً بها، أو أكثر «استقلالية». تقدَّم السياق الثقافي إذاً على السياق المادي في الدراسات البارزة في ميدان التاريخ الاجتماعي للفن، وقد مهّد له السبيلَ «التاريخُ الثقافي» الذي عرضنا له في الفصل **الأول**.

أسهم المؤرخون، ومن ضمنهم مؤرّخو الفن جميعاً، في إيضاح مسألة السياق الثقافي هذه: في بريطانيا درس ريموند وليامز (R. Williams) [1958] مراحل ظهور العبارات والكلمات التي تُحيل إلى الثقافة، والتغيرات في العلاقة بين الجمهور وأصحاب الأعمال الفنية، وكذلك ظهور استقلالية صاحب العمل الفني. وانصرف بيتر بورك (P. Burke) [1972] إلى دراسة وظيفة «منظومة الفن» داخل المجتمع، من

(6) معامِل (paramètre) بالمعنى الواسع هو عنصر إخباري إعلامي يأخذ بالحسبان اتخاذ قرار أو إجراء حساب معيّن.

منظور تعدد المناهج المعرفية، وإلى دراسة الثقافة الشعبية التي حدّد أشكال توارثها عبر الأجيال، وكذلك حدَّد أنماطها المخصوصة وأبطالها وتحوّلاتها [P. Burke, 1978]. ثمة مؤرخ إنجليزي آخر هو تيموثي كلارك (T. Clark) [1973] انصرف إلى دراسة تاريخ الفن في فرنسا في القرن التاسع عشر، فدرس **أولاً** علاقة الفنانين (وبخاصة كوربيه (Courbet) ودومييه (Daumier) وميلليه (Millet)) بالسياسة في الفترة بين عامَيْ 1848 و1851، بغيةَ تبيان السمات والمعاني الأيديولوجية في أعمالهم الفنية. بعد ذلك سعى كلارك [Clark, 1985] إلى إعادة تركيب السياق الباريسي في أعمال مانيه (Manet) ومن تلاه من الفنانين. كذلك درس الفرنسي كريستوف شارل (Ch. Charle) [1979] علاقات القوى بين «المدارس» الأدبية وأنواع الأعمال الفنية[7] في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، في إطار التاريخ الاجتماعي للأدب.

خلافاً لمعظم مؤرخي الفن الماركسيين من الجيل **الأول**، عمد هؤلاء «المؤرخون الاجتماعيون» إلى دراسة ظاهرات محددة تحديداً دقيقاً وموصوفة وصفاً موثقاً بتحليلها من كثب. تلك أيضاً هي حال مؤرخين للفن أفسحوا في الإشكالات التي يدرسونها محلاً للهم «الاجتماعي» كالمؤرخَيْن الأميركيين ماير شابيرو (M. Schapiro) [1953] وإرنست غومبريش [1982] اللذين أكثرا من تحليل الأبحاث «الميكرو اجتماعية»[8] كأنواع الفن وتشجيع الفنانين والعلاقات بين الفنانين وزبائنهم... يعمّم شابيرو مقاربته في مقالة كتبها في العام 1953 تحت عنوان «مفهوم الأسلوب»، فيلخّص الأسلوب بكونه صلة

(7) أنواع الأعمال الفنية (genres d'art): اللوحات التي تصوّر مشاهد من التاريخ، والمناظر الطبيعية، والوجوه، ومشاهد من الحياة اليومية، وطبيعة ميتة.

(8) الميكرو اجتماعية (microsociales) الاجتماعية الجزئية.

وصل بين مجموعة اجتماعية وفنان بعينه، كما يقدم تاريخاً لهذا المفهوم، من العموميات (الحقبة التاريخية والعصر) إلى الخصوصيات («اليد» (la «main»))، ويبيّن كيف تؤدي الثوابت الأسلوبية ـ في ما يتعدى الأُطُرَ الاجتماعية ـ دوراً أساسياً في خلق المشاعر القومية، وفي النزوع إلى العنصرية الثقافية في المجتمعات الأوروبية.

في إيطاليا أتاح تيار «الميكرو- تاريخ»[9] اللقاء بين مؤرخين منفتحين على السوسيولوجيا كالمؤرخ إنريكو كاستلنيوفو (E. Castelnuovo) [1976] مثلاً ومؤرخين من طراز كارلو غينزبرغ (C. Ginzburg) [1983]. فقد كتب هذان المؤرخان مقالاً مشترَكاً بعنوان «المركز والأطراف» تفحَّصا فيه علاقة التبعية المتبادَلة بين المركز والدائرة (أي الأطراف المحيطة بالمراكز) في عالَم الفن، وتحويل المحيط الجغرافي إلى تأخر زمني، وأعادا النظر في الفرديات والأساليب، لا في إطار المنافسة بين كبار الفنانين من أصحاب الأسماء اللامعة في «متحف وهمي» للمختصين، بل في حقل العلاقات الفعلية بين المراكز الصغرى والمراكز الكبرى، أماكن الكبح ومقاومة الحركية. نُشِرَت هذه المقالة في كتاب (*Storia dell'arte italiana*) الصادر العام 1979 عن منشورات إينودي (Einaudi)، وهو كتاب جامع أسهم فيه أبرزُ مؤرخي التاريخ الاجتماعي للفن العالمي. بعد ذلك ظهر في فرنسا مشروع كهذا بخصوص القرون الوسطى، تولّى الإشراف عليه كزافييه بارال آلتيه (X. Barral I Altet) [1986].

قُيِّض للدراسات التي عملت على وضع الممارسات الفنية في سياقاتها مؤرخٌ فذٌّ للفن هو الإنجليزي مايكل باكساندال (M.

(9) «الميكرو ـ تاريخ» (micro-histoire) «التاريخ الجزئي».

Baxandall) الذي تفحص في كتابه (*Oeil du Quattrocento*) [1972] الجوانب غير المدروسة في «الثقافة البصرية» أو «ثقافة البصر» في ذلك العصر، أي الأُطُر الجماعية التي تشكّل الرؤية وتنظمها؛ وانكبَّ على دراسة سعي المتعلمين وراء البحث عن الصور في كتابه (1340 ـ 1350) [1974] *Les humanistes à la découverte de la composition* (*en peinture*؛ كما أعاد في كتابه [1981] *The Limewood Sculptors* (*of Renaissance Germany*) تكوين عالَم الفنانين الألمان الذين كانوا ينحتون على الخشب، مبيّناً العلاقة بين الخشية من عبادة العمل الفني ونمو التلقي الجمالي المحض، المتمحور على الشكل أكثر مما على الذات.

مايكل باكساندال والثقافة المرئيّة

يقول باكساندال باختصار شديد في كتابه (*Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*) (وقد نُقِل إلى الفرنسية العام 1985 تحت عنوان (*Oeil du Quattrocento*)) : «كان الرسم أمراً عظيماً حتى أنه كان لا يمكن أن يبقى متروكاً للرسامين وحدَهم». ويرى أن الرسم كان في ذلك الوقت «نتاجَ علاقة اجتماعية» و«تحجر الحياة الاقتصادية» في آن معاً.

في الفصل **الأول** من الكتاب يدرس باكساندال بنية السوق ويبيّن الدور الأساسي الذي أدّاه المال والطلب، والشروط التي كانت تنص عليها العقود والاتفاقات. ويبيّن أيضاً كيف كان الزبون يتحوّل شيئاً فشيئاً من طالب بضاعة [فنية] إلى «شاري مواهب»، وذلك بتأثره أكثر فأكثر بمزايا الفنان وخصائصه الفنية.

يدرس باكساندال في الفصل **الثاني** الاستعدادات البصرية لدى الأشخاص: كيف كان يُنظَر إلى اللوحة؟ ما هي الوظيفة الدينية التي كانت تؤديها الصور؟ كان يهتمّ بالثقافة الدنيوية: الفِراسة (دلائل ملامح الوجه)، والكلام بالإشارة، والديكور المسرحي أو المشهدي، والحركات الراقصة، والمسرحيات المقدسة، والمعاني الرمزية للألوان، وتقنيات القياس والوزن والكيل ودراسة النِسَب، والتطبيقات الهندسية والحسابية في ميدان التجارة.

وفي الفصل **الثالث** يدرس التجهيز الفكري، أي بعبارة أخرى «النظرة الأخلاقية والروحانية»، وذلك من خلال دراسة معجم الألفاظ التي يستخدمها عالِمٌ متمكّن هو كريستوفورو لاندينو (C. Landino) وتحليله. وبذلك يُثبِت باكساندال أنه يمكن اعتبار الرسم «مادةً من صلب التاريخ الاجتماعي» بدلاً من اعتباره موضوعاً للتجريد النظري.

هذا الاهتمام بالسياق الثقافي للنتاج الفني والممارسات والعادات الفنية نفسه نجده عند مؤرخة الفن الأميركية سفتلانا ألبرز (S. Alpers). وفي كتابها [1983] (*L'art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVIIe siècle*) تتفحّص من كتب الثقافة البصرية لدى معاصري كبار المصوّرين الهولنديين، وتدرس بخاصة استخدام رسوم الخرائط. وفي كتابها (*L'artelier de Rembrandt. La peinture et l'argent*) [1988] تدرس الكيفية التي يبني فيها رمبرانت تلقّي عمله الفني بطرائق متعددة: بجعل أسلوبه التصويري أسلوباً شخصياً محضاً، بشرائه لوحات معروضة في السوق (مُسهِماً بذلك في رفع قيمة الرسم بعامة)، وبتركيزه على أنواع الفن التي كانت تعتبَر في ذلك الوقت

مستصغَرَة[10] (صور الوجوه أو «البورتريه»)، مما يدعو إلى النظر إلى الخصائص الشكلية أكثر مما يدعو إلى الالتفات إلى الموضوع، وهو الشرط اللازم للتلقّي الجمالي بكل معنى الكلمة. وهكذا، باتت رهافة الرسم قائمة عملياً قبل قيام مفاهيم الفن الرومنطيقية.

كان الاتجاه الغالب في هذا التاريخ الاجتماعي الجديد للفن، من خلال تطوّره في الثمانينيات، هو إظهار الفنان بانياً بنفسه تلقّي فنه، فلا يبقى مكتوف اليدين سلبياً إزاء عملية التلقي. ونجد ذلك بخاصة عند مؤرّخ الفن السويسري داريو غامبوني (D. Gamboni) [1989] الذي يبيّن ـ من خلال استعراضه نتاج الفنان أوديلون رودون[11] (O. Redon) ـ الأشكال غير المتوقعة التي تمكّنت بها الفنون التشكيلية في نهاية القرن التاسع عشر من التحرر من النمط الأدبي الذي هيمن زمناً طويلاً. كما نجده عند المؤرخ الإنجليزي تيا دي نورا (Tia De Nora) [1995] الذي بيّن كيف كانت ظروف تلقّي موسيقى بيتهوفن (Beethoven) ظاهرة تطويرية، أسهمَ بيتهوفن بنفسه في خلقها، في الوقت الذي كان يُبدِع فيه فنَّه الموسيقي؛ ولم تكن تلك الظروف من معطيات عصره التي كان عليه التعامل معها.

الهواة

وهذا ما يقودنا ليس إلى مرحلة التهيّؤ لإنتاج الأعمال الفنية ـ

---

(10) الأعمال الفنية المستصغرة (genres mineurs): في الفن الكلاسيكي هي اللوحات التي تعتبَر شعبية، وتصوّر مناظر طبيعية ومشاهد من الحياة اليومية ووجوهاً وحيوانات وطبيعة ميتة، خلافاً لما يُسمّى بالفنون الكبرى (genres majeurs)، أي الأعمال الفنية التي تصوّر مشاهد من التاريخ والميثولوجيا والدين.

(11) أوديلون رودون (Odilon Rodon): فنان فرنسي من المدرسة الرمزية في الرسم. وُلِد في بوردو سنة 1840، ومات في باريس سنة 1916. تصوِّر لوحاته وجه الإنسانية الشاحب وبؤس الفكر البشري.

الرعاية والسياق مادياً وثقافياً ـ بل إلى ما بعد إنتاجها، أي إلى تلقّيها: وهذا تقسيم مفيد[12] حتى ولو كان في جزء منه اصطناعياً، آخذين في الحسبان العلاقة المعقدة (أو علاقة «التبعية المتبادَلَة»، بحسب التعبير الذي يفضّله نوربير إلياس) بين الناس والأعمال، بين الأشياء والأبصار. إن سوسيولوجيا هواة جمع الأعمال الفنية وجمهور الفن، وتاريخ الذوق، والتاريخ الاجتماعي للتلقي الجمالي، هي كلها مداخل ممكنة إلى مسألة تلقي الفن، التي تكمن في خارجٍ ما، بالنسبة إلى «الأعمال الفنية نفسها»، فلا تزعم أنها تفسّر ولادتها ولا قيمتها، بل تقطع صلتها بالمنظور التفسيري[13] («تفسير الأعمال الفنية») الذي أرخى بظلّه زمناً طويلاً على مقاربات من نمط «الفن والمجتمع» مُفسِحاً بذلك أمام آفاق جديدة.

من الإنتاج إلى التلقي: من معاني هذا التطوّر البارزة أن يكون مؤرخ الفن، الإنجليزي فرانسيس هاسكل بعد عشر سنوات على كتابه حول الرعاية، قد كرّس أحد أكثر كتبه أهميةً حول مسألة التلقي و«إعادة الاكتشاف في الفن» [1976].

اكتشافات فرانسيس هاسكل

لاحظ هاسكل [1976] من خلال تأمله منحوتة أرمستيد «**منصة المصوّرين**» (*Le podium des peintres*) في لندن، والتي

---

(12) (le découpage utile) ويكون التقسيم مفيداً من خلال كيفية تقسيم الأشياء أو تقطيعها إلى فئات تُفسِح في المجال أمام فهمها على أفضل نحو ممكن.

(13) في السوسيولوجيا يتنافى المنظور التفسيري (perspective explicative) الذي يستخلص أسباباً خارجية، مع المنظور الإدراكي (compréhensive) الذي يبيّن طريقة الناس في النظر إلى الأمور، والأسباب التي تحملهم على ذلك.

تعود إلى العام 1872، ومن خلال تأمله للشكل نصف الدائري (hémicycle) التي وضعها دولاروش (Delaroche)، في معهد الفنون الجميلة (Beaux arts) في باريس، والتي تعود إلى العام 1841، لاحظ غياب الفنانين الذين يُعتبَرون اليوم عمالقة، أمثال: بوتيشللي (Botticelli)، غويا (Goya)، غريكو (Greco)، بييرو ديللا فرنشيسكا (P. della Francesca)، فيرمير (Vermeer)، واتّو (Watteau)، وغيرهم... وبدلاً من أن يقف عند حدّ استخلاص نسبية جمالية تُغرِق مفهوم «القيمة» في تقلّبات الميل والذوق، يذهب إلى دراسة تلك التقلّبات معتمداً دراسة إعادة الاعتبار في الفن، كرونولوجياً أي بحسب تسلسلها في التاريخ. فأمكن له أن يوضِحَ تحوّلات الحس (أو الوعي) الجمالي المتصل بدوره بتطوّر السياسة والتجارة والدين ونمط العيش.

ليس المقصود من وراء ذلك القول ببلادة حسّ الذوق لدى أجدادنا، وإنما المقصود هو تبيان التداخل في العلاقة بين الحكم الجمالي وأبعاد الحياة الجماعية الأخرى. فكان على ذلك أن يُفضي إلى قلب المسألة الأساسية رأساً على عقب: فلم يعد بالإمكان - إذا كنا مؤرخين - أن تعترينا الدهشة من كون الذوق يتغيّر، إنما أن نتساءل - بوصفنا علماء اجتماع - كيف يستقر الذوق في «براديغمات»[14] جمالية دائمة نسبياً (وذاك كان موضع تساؤل كارل ماركس حول جمال القديم) في حين أنه يتعلّق بالسياقات والفئات الاجتماعية التي هي في حالة تطوّر

(14) paradigme: مجموعة من الأفكار والمفاهيم المرجعية أو المعلومات التي تُعتمد لاتخاذ قرار ما أو لإجراء حسابات معينة أو الوصول إلى استنتاجات معينة.

ثابتة. يُلقي ذلك بظلال الشك أيضاً حول ملاءمة العنوان الفرنسي: (*La norme et le caprice*) [1976] الذي يوحي في الواقع - بتناقض تام مع استنتاجات هذه الاكتشافات المستعادة في الفن- بأن هناك «معياراً» جمالياً يعتبر كل ابتعاد عنه بمثابة «نزوة».

يشكّل التاريخ الاجتماعي لهواية جمع الأعمال الفنية إسهاماً جديداً نسبياً، يشهد عليه بخاصة أبحاث جوزيف ألسوب (J. Alsop) [1982] في الولايات المتحدة، وأبحاث كريستوف بوميان (K. Pomian) [1987] في فرنسا. بيد أن الاهتمام بالفن لا يتوقف عند مناصري الفن ورعاته، ولا عند هواة ومحترفي جمع الأعمال الفنية: فمفهوم «الجمهور» بات هو الآخر يحتلَ مكانة بارزة. وقد درس مؤرخ الفن، الإنجليزي توماس كرو (T. Crow) [1985] نشوء هذا المفهوم بدءاً من القرن الثامن عشر، في إطار «المعارض» (الصالونات) الجديدة كليّةً التي تُقيمها وتنظّمها الأكاديمية. وفي موازاة نقد الفن الذي ظهر هو الآخر في الآونة نفسها، أتاح جمهور الفن هذا نوعاً من انعتاق ذوق الهواة من قيود المعايير الأكاديمية (التي يشهد عليها بخاصة نجاح واتّو وغروز (Greuze)) وتحرره بخاصة من وطأة الهرمية الرسمية التي كانت تضع رسم التاريخ في أعلى مرتبة وتغمط أنواع الفن الشعبية حقَّها وتستصغِر شأنها، وبخاصة رسم مشاهد الحياة اليومية ورسم الطبيعة الميتة (النبات والحيوان). ثمة لعبة تجاذب أخذت تستقر بين أطراف أربعة هي الأكاديمية وإدارة معهد الفنون الجميلة والصحافة والجمهور.

وقد انتزع القراء مكاناً لهم في الدراسات الأدبية عبرَ طريقٍ شقّه ليفين شوكينغ (L. Schücking) [1923] الذي كان يرى أنه يجب

دراسة العوامل المكوِّنة للذوق (الوضع الاجتماعي، التربية المدرسية، النقد، وسائل الدعاية الجماعية) المحيط بالعمل الأدبي، وليس العمل الأدبي نفسه. وفي فرنسا اقترح روبير إسكاربيت (R. Escarpit) [1970، 1958] «سوسيولوجيا الأدب» التي تُعنى بالتداول الفعلي للنتاج الأدبي، وتجمع بين الدراسة التاريخية والتحقيق الميداني؛ فالكتاب لا وجود فعلياً له إلا بمقدار ما يُقرأ، فيقتضي عندئذٍ وجود ثلاثة فاعلين: منتج الكتاب وموزعه ومستهلكه. وقد أُجرِيَت دراسات على القراءة قام بها مختصون بالأدب للبحث في الكفاءات والاستراتيجيات والأنماط المستخدَمة في عمل القراءة [Leenhardt et Jozsa, 1982]. ومن منظور تاريخي محض وضع روجيه شارتييه (R. Chartier) [1987] تاريخاً اجتماعياً للكتاب والنشر، إذ درس بخاصة التقنيات الفعلية المستخدَمة في القراءة حينما كانت القراءة الجماعية بصوت عالٍ هي القراءة الممارسة عملياً، وكانت أوسع انتشاراً من القراءة الصامتة الفردية التي نعرفها اليوم.

في ألمانيا ظهرت «سوسيولوجيا التلقّي» بكل معنى الكلمة، في أعقاب أبحاث كارل مانهايم (K. Mannheim) في ميدان سوسيولوجيا المعرفة، وآراء هانز جورج غادامير (H. G. Gadamer) في تفسير النصوص القديمة والدينية. وقد شددت «مدرسة كونستانس»(15) مع

---

(15) بدأت مدرسة كونستانس (L'école de Constance) تتكوَّن في أواسط السبعينيات من خلال أفكار فولفغانغ إيزر وهانز روبرت جوس وكتاباتهما ونظرياتهما حول التلقي والقراءة وقوام هذه النظريات أن القراءة تاريخ القراءة مبني على انفصام: ففي حين أن النص مكتوب ثابت وقابل للتداول والتناقل، فإن القراءة متعددة وعابرة وخلاقة. وهي قبل كل شيء متقطعة يتخللها الكثير من التوقف والانقطاع، فنادراً ما يُقرَأ نص دفعةً واحدة. وهي إضافةً إلى ذلك مرهونة بالذاكرة والحافظة وتحتاج على الدوام إلى الصقل وإزالة التشوّش الذي يلحق بها وتنقيتها من الاضطراب والغموض اللذين يشوبانها.

فولفغانغ إيزر[16] (W. Iser) وبخاصة مع هانز روبرت جوس[17] (H. R. Jauss) [1972]، على تاريخية العمل الأدبي وعلى طابعه المتعدد المعاني بسبب تعدد أشكال تلقيه. ويتعلّق الأمر بإعادة تشكيل «أفق تطلّعات» الجمهور الأول، وقياس «الفاصل الجمالي» (المسافة بين أفق التطلّعات والعمل الفني الجديد) «على مستوى ردود فعل الجمهور وأحكام النقاد»، وإعادة موضعة كل عمل فني ضمن «المجموعة الأدبية» التي ينتمي إليها. غير أن هذا التيار بقي في قسم كبير منه برنامجي، وبقي إضافةً إلى ذلك، متمحوراً حول إيضاح للعمل الأدبي كنقطة انطلاق ومآل للأبحاث، أكثر مما هو حول التجربة الملموسة للعلاقة مع الأدب.

الجمالية بحسب فيليب جونو

في العام 1976 نشر مؤرخ الفن السويسري فيليب جونو (P. Junod) كتابه (*Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*) الذي يدرس فيه نظريات الفن التي وضعها المختصون بالجماليات، ويبيّن كيف تطوّر النظر بعين الاعتبار إلى أبعاد الشكل والأسلوب والتشكيل في العمل الفني، في مقابل «مضمون» هذا العمل وموضوعه: قبل ذلك كانت هذه الأبعاد الشكلية «شفافة» أي غير مرئية

---

(16) فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) (1926 ـ 2007) أستاذ الأدب الإنجليزي في جامعة كونستانس. من أشهر مؤلفاته **فعل القراءة** (*L'acte de lecture*) و**نظرية التأثير الجمالي** (*Théorie de l'effet esthétique*).

(17) هانز روبرت جوس (Hans Robert Jauss) (1921 ـ 1997) فيلسوف وأستاذ الأدب الألماني في جامعة كونستانس. عرض نظريته في تلقي الأدب (والفن بعامة) والقراءة في كتابه **من أجل جمالية التلقي** (*Pour une esthétique de la réception*).

تقريباً، وبخاصة حينما كانت تسود فكرة «إيحائية» الفن بوصفه إفصاحاً عن الواقع. ثم أخذ يظهر تدريجياً لدى المتعلمين وعي بهذا البعد الشكلي الذي أخذ يكتسب «كثافة» ليصبح شيئاً فشيئاً موضوعاً أساسياً يعاينه الناظر إلى اللوحة، في الوقت نفسه الذي يُبصر فيه الفكرة الأساسية لدى الفنان.

يجب **أولاً** إذاً أن يُنظَرَ بعين الجدّ إلى الاختلاف بين الشكل والمضمون، وهو اختلافٌ غالباً ما يُنكِر وجوده المختصون بحجة أنه لا موضوع له، في حين أنه هو أساس العلاقة بالفن. ويجب الامتناع **ثانياً** عن اتخاذ أي موقف يحبّذ أحدهما على الآخر، لأن المهمّ هو فهم المنطق الذي يستجيب له تناقضهما، والأفضلية التي يُعطيها لهما المختصون. وأهمية هذه المسألة الأساسية ناجمة بخاصة عن كونها أيضاً في أساس علاقة كل شخص بالفن: فهي ليست الجمالية المعرفية والنظرية فحسب، بل إنها أيضاً التلقي الجمالي بالحسّ العام الذي عبَرَه ذلك الانتقال من شفافية الشكل الفني ووضوحه إلى غموضه وضبابيته.

والحال، إن مسألة التلقي الجمالي - أي الطريقة التي ينظر بها الناس إلى عمل فني أو يسمعونه أو يقرأونه - هي في نظر عالِم الاجتماع مهمَّة على الأقل بقدر أهمية مسألة دلالاتها ومعانيها (وهذا منظور مألوف لدى تاريخ الفن كما لدى عِلم الجماليات) أو بقدر أهمية مسألة استخداماتها العملية (وهو المنظور المفضَّل لدى سوسيولوجيا التلقي). ومنذ الستينيات انصرف مؤرخ الفن، الفرنسي روبير كلاين (R. Klein) إلى دراسة تغيّرات القيمة الفنية، وكيف تنحو بوجود الفن الحديث نحو أن

تُدرَس تبعاً لإشكالية التجديد والأصالة التي لم يكن لها وجود قبل ذلك [Klein, 1970]. في ألمانيا عكف هانز بلتينغ (Hans Belting) [1981] على دراسة حالة الصورة بالذات وتغير هذه الحالة بتغيّر الجمهور. وأظهر فيليب جونو تاريخية التلقي الجمالي بوصفه القدرة على صرف النظر عن مضمون العمل الفني (أي موضوع اللوحة أو النصوص) لمصلحة تقدير «الأشكال» (الميزات التشكيلية أو الأدبية أو الموسيقية) وهي قدرة متفاوتة.

وفي منظور مشابه، عمَدَ الفيلسوف الفرنسي لويس ماران (L. Marin) إلى دراسة التلقي الجمالي انطلاقاً من دراسة دقيقة للثقافة الأدبية في فرنسا منذ القرن السابع عشر، بيّن فيها بخاصة شروط الإعجاب بالجداريين الطليان، فناني الفريسك[18] في القرن الخامس عشر [Marin, 1989] ورسم الـ (Caravage) الذي غدا في القرن السابع عشر موضع نقد الأدباء الذين كانوا يُحبّذون قبل كل شيء «سمو الموضوع»، لكنه كان موضع إعجاب معظم الرسّامين وهواة الفن المتنبهين للتجديدات الأسلوبية لدى رسام لا يلتزم بالمصطلحات الأكاديمية [Marin, 1977]. وفي الفلسفة أيضاً، بيّنت جاكلين ليشتنشتاين (J. Lichtenstein) الخلفيات الطبقية لميل المثقف تقليدياً إلى تفضيل «الرسم على اللون»: ففي السجالات التي احتدمت بين المنظّرين الأوائل للفن في النصف الثاني من القرن السابع عشر، تقاطعت المواقف الفلسفية والميول الجمالية والانتماءات الاجتماعية [Lichtenstein, 1989].

(18) فنانو الفريسك (les fresquistes) أو الجداريون، وهم الرسّامون الذين كانوا يهجرون المحترفات إلى الطبيعة ويرسمون في الهواء الطلق (على الجدران وعلى واجهات المباني).

من نصرة الفن إلى السياق والمحيط فإلى التلقي، بَعُدَت المسافة عن المنظور التفسيري الذي يحصر موضوعه في الأعمال الفنية، والذي تميّزت به سوسيولوجيا الفن في الجيل الأول. ثم أُنجِزَت خطوة إضافية عندما بدأ الاهتمام بحال الفنانين: فكان الالتفات إلى ظروف الإنتاج الفني بالذات إسهاماً فعلياً في القطيعة مع الفكرة البدائية حول برانيّة «الاجتماعي» بالنسبة إلى «الفن» التي كانت تُعفي الفنانين أنفسَهم من الانشغال بغير الجمالي.

يمكن النظر إلى مسألة حال منتجي الفن هذه إما من منظور مؤسسي من خلال أُطُر العمل الواقعية، وإما من خلال هوية الفنان أو صورته أي من خلال الكيفية التي يقدّم بها الفنان لنفسه، على الطريق الذي شقه إرنست كريس (E. Kris) وأوتو كورز (O. Kurz) وسار عليه بخاصة برنارد سميث (B. Smith) [1988] الذي درس موت الفنان البطولي.

الفنانون بحسب رودولف ومارغو فيتكوفر

تبحث الدراسة التي نشرها رودولف ومارغو فيتكوفر (R. et M. Wittkower) سنة 1963 (وهي بعنوان *Les enfants de Saturnes*) وتحمل عنواناً فرعياً: (*Psychologie et comportement des artistes, de l'antiquité à la révolution française*) تبحث في مسألة فرادة الفنانين أو استثنائهم، استناداً إلى لوحة منقوشة للفنان ديورر (Dürer) تصوّر رمزاً للكآبة يُنسَب تقليدياً إلى تأثيرٍ من كوكب زُحَل. يجمع الكتاب سِيَر الحياة الشخصية [بيوغرافيا] لعدد كبير من الفنانين ويُظهِر بعض

الصفات المنتشرة بينهم كغرابة الأطوار والتشدد والعزلة: جنون، كآبة، عنف، انتحار، فسق، انحراف، تبذير، أو فقر مُدقع.

ولا يُعرَف إذا ما كان المؤلفان يذكران صفاتٍ للفنانين هي خصائص نفسية لديهم ثابتة عَبْرَ العصور، أم صفات محددة في زمن تاريخي معينّ. إذ لا يُتيح أسلوبهُما - لسوء الحظ - في عرض تلك الصفات إجابةً واضحة عن هذا السؤال، لأن السيَر الذاتية التي يستعرضانها لا يستخدمانها بوصفها موضوعاً للبحث، بل بوصفها مجرّد مراجع ومصادر تتيح الدخول إلى النفسية الحقيقية لفئة معيَّنة من الناس وليس إلى مخيالها الجماعي. فالبحث في الموضوع **الأول** يندرج ضمن علم النفس الاجتماعي، في حين أن البحث في الموضوع **الثاني** يدخل في نطاق سوسيولوجيا التصوّرات. وكلاهما ممكن بطبيعة الحال، لكنهما يقتضيان تمييزاً بين إشكاليتين، كما يقتضيان اعتماد المنهج الملائم لكل منهما.

الاتجاه **الثاني** في البحث هو الاتجاه الذي اعتمده بوضوح إرنست كريس وأوتو كورز وقد ذكرنا في الفصل **الأول** كتابهما [1934] (*l'image de l'artiste. Légende, mythe et magie*) الصادر قبل جيل كامل لم يكن قد عرف بعد سوسيولوجيا الفن ولا تاريخ الفن الاجتماعي، بل كان يعرف التاريخ الثقافي فحسب. وقد اهتمّا على نحو خاص بدراسة مخيال البطولة الفنية التي تتضمنها السِّيَر الذاتية، فوضعا بذلك تخطيطاً أساسياً لسوسيولوجيا الفن بقي العمل على جلوِه وإيضاحه رهْنَ جهودٍ شتى.

كذلك، يرتبط مخيال الفنان ارتباطاً وثيقاً بحالة المبدعين أو بهويتهم التي يمكن رؤية تحوّلاتها في تاريخ البنى التي تنظّم عملهم. ونجد اليوم، في الأدب، تاريخ حالة الكُتّاب موثّقاً توثيقاً موسَّعاً ومعمَّقاً. وقد رسم المؤرخ الفرنسي بول بينيشو (P. Bénichou) في كتابه [1973] (*Le sacre de l'écrivain*) بمهارة فائقة الكيفية التي انتقلت بها في القرن الثامن عشر أشكال إضفاء القيم السامية على الكُتّاب، بعدما كانت هذه القِيَمُ وقفاً على القديسين والرُسُل والأنبياء. ووصف جان جاك روبين (J. J. Roubine) [1980] كيف ظهر إلى حيّز الوجود المخرج المسرحي بوصفه مؤلّفاً وفناناً. ودرس آلان فيالا (A. Viala) [1985] كيف تحوّلت الكتابة الأدبية إلى مهنة في القرن السابع عشر عبر توارث شروطها الاقتصادية والمؤسسية. نُشير أخيراً إلى البحث الجماعي الذي أشرف عليه جان كلود بونّيه (J. C. Bonnet) [1988] تحت عنوان «الأديب والفنان في عهد الثورة»، كما نشير إلى أبحاث جوزيه لويس دياز (J. L. Diaz) [1989] حول تصوّرات الكاتب الجديدة في العصر الرومنطيقي.

في ميدان الفن التشكيلي كان مؤرخ الفن، الإنجليزي أندرو مارتندال (A. Martindale) أول من كرّس كتاباً لهذه المسألة رصد فيه الصعود التدريجي لحال منتجي الصور في السلم الاجتماعي قبل النهضة. وفي ألمانيا أوضح مؤرخ الفن مارتن فارنكه (M. Warnke) في كتابه **الفنان والبلاط** (*L'artiste et la cour*) [1985] كيف انبثقت حالة الفنانين الحديثة من التوتر والصراع بين جمعيّات الفنانين الحرفية في المدن وفناني البلاط الذين كانوا يحظون بامتيازات تتيح لهم الاستغناء عن تلك الجمعيات الحرفية. في الولايات المتحدة درس جان مايكل مونتياس (J. M. Montias) [1982] أوضاع الفنانين في ديلفت (Delft) موازياً بين علمنة جمعية القديس لوقا في القرن

السادس عشر ومختلف العوامل المرجعية الأخرى كالأصول الاجتماعية للرسامين، وتنوّع أسواق الفن، وازدهار اقتناء الأعمال الفنية وجمعها في القرن السابع عشر، وظهور توقيع الفنان في أسفل اللوحة، وكذلك انحدار رسم المشاهد التاريخية أمام صعود رسم مشاهد من الحياة اليومية.

في فرنسا، درست ناتالي إينيك [1993] من منظور سوسيولوجي عملية الانتقال «من الرسام إلى الفنان»، مستعيدة الظروف والأوضاع التي أحاطت في منتصف القرن السابع عشر وفي باريس، بإنشاء الأكاديمية الملكية للرسم والنحت، بوصفه مطلباً فرضته أوضاع فنون الرسم التي لم تعد «آلية ميكانيكية» بل «ليبرالية»؛ فتستعرض إينيك نتائج ذلك المطلب، وترسم مسار التغيرات التي حدثت في حال الفنان بين عصر النهضة والقرن التاسع عشر، آخذةً في الحسبان في آن معاً دور المؤسسات وتأثير السياق السياسي وإعادة ترتيب السلم الاجتماعي، والتطوّرات التي مرّ بها جمهور الفن، وتطوّر المعايير الجمالية، وكذلك معاني المفردات ودلالاتها؛ وذلك تبعاً لثلاثة أنماط من تنظيم النشاط الفني، توالت وأحياناً تزامنت، وهي التنظيم الحرفي للمهنة الذي استمر حتى عصر النهضة، فالنظام الأكاديمي الذي ساد من عصر الحكم المطلق إلى عصر الانطباعية، ثم النظام الفني (بالمعنى الحديث للكلمة) للمهنة الذي ظهر في النصف الأول من القرن التاسع عشر وازدهر في القرن العشرين. لم تسعَ ناتالي إينيك من وراء ذلك إلى «تفسير الأعمال الفنية» بل سعت إلى إعادة تكوين «هوية» الفنان ببعدَيْها الذاتي والموضوعي: وهي قضية جوهرية بالنسبة إلى أصحابها، إلا أن التفسيرات المتمحورة حول «هيمنة السلطة» على الفنانين والتي راجت مع ميشال فوكو، حالت دون الكلام عنها.

تلتقي تلك الدراسة بأبحاث مهمة أخرى حول حال الفنون تبيّن بخاصة ميلَها وتغنيها في العصر الحديث بالتهميش السياسي والاجتماعي. فقد اهتم المؤرخون الأميركيون على نحو خاص اهتماماً بالغاً بصورة الفنانين الحالمين «المتفلّتين» («البوهيميين»)، كالمؤرخ سيزار غرانيا (C. Graña) [1964] ودونالد إغبرت (D. Egbert) [1970] وجيرولد سيغل (J. Seigel) [1987] وبريسيلا باركوست فيرغوسون (P. P. Ferguson) [1991].

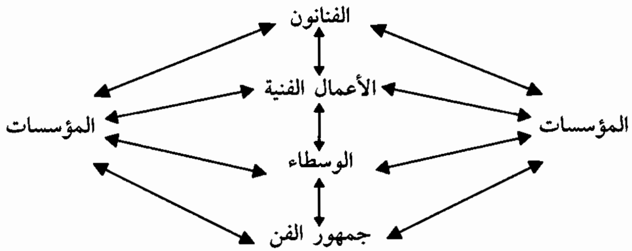
يتضح بذلك مدى النمو الذي بلغه التاريخ الاجتماعي للفن في أعقاب الحرب العالمية الثانية بالقياس إلى ما كانت عليه نُدرةُ الأبحاث التي وضعها في التاريخ الثقافي أو في الجمالية السوسيولوجية مفكرو الجيل **الأول**. بيد أن هذه النتائج الحسنة التي أغنت تاريخ الفن كثيراً وأحدثت تغييراً فيه، أُضيف إليها منذ الستينيات طريق **ثالث** كان سوسيولوجياً محضاً، فدفع كلَّ ما تقدّم ذكره إلى هامش سوسيولوجيا الفن وغيَّر أسس هذا الاختصاص.

الفصل الرابع

الجيل الثالث:
سوسيولوجيا التحقيق والتحرّي

كان البحث الميداني هو القاسم المشترَك في أبحاث مفكّري الجيل **الثالث** الذين استخدموا التاريخ الاجتماعي للفن، ولكن بتطبيقه على العصر الحاضر، وليس كما كان سابقاً، إذ كان يُطبَّق على الوثائق العائدة إلى عصور ماضية؛ فسوسيولوجيا التحقيق، وهي في معظمها إما فرنسية وإما أميركية، باتت تتعامل مع الفن ليس من زاوية الفن **و**المجتمع، ولا من زاوية الفن **في** المجتمع بل من زاوية الفن **ك**مجتمع، مولِيَةً اهتمامها الأساسي للوظيفة التي يؤدّيها الوسط المحيط بالفن والناس وبنيته الداخلية وتفاعلاته. ومعنى ذلك أنها لم تعد تولي اهتمامها المبدئي للأعمال التي ينتقيها تاريخ الفن، من دون أن يعني أنها تُنكِر أهمية تلك الأعمال أو اختلاف النوعية الفنية في كل منها، وإنما يعني أنها تهتم أيضاً بالمسارات التي أتاحت ذينك الاختلاف والأهمية فكانت إما سبباً لهما وإما الحصيلة الناتجة عنهما.

الفن كمجتمع



استمدّت سوسيولوجيا الفن الحالية حيويتها وخصوصيتها من اعتمادها البحث الميداني، بأكثر مما مدّها بهما اختلاف الأجيال والفروع المعرفية ومواضيع أبحاثها: فالمقاييس الإحصائية، والمحادثات والحوارات السوسيولوجية، والمشاهدات العيانية بحسب المنهج الإثني، لم تأتِ بنتائج جديدة فحسب، بل تعدّت ذلك إلى صوغ إشكاليات جديدة؛ في حين أن الحوار والسجال مع فروع السوسيولوجيا الأخرى (كسوسيولوجيا المنظمات مثلاً، أو سوسيولوجيا القرار، وسوسيولوجيا الاستهلاك، وسوسيولوجيا المهن، وسوسيولوجيا القيَم، وسوسيولوجيا العلوم والتقنيات... إلخ.) أتاحا لسوسيولوجيا الفن أن تتنكَّب الإنجازات التي حققها هذا الميدان المعرفي الذي يتطوّر ويتقدّم بسرعة كبيرة.

لسوسيولوجيا الفن تاريخ

ذلك أن السوسيولوجيا بالذات، وعلى مدى الجيلين الأخيرَين حققت استقلالاً ذاتياً بامتلاكها إشكاليات خاصة بها واعتمادها مناهج مستقلّة. فلم يعد مستغرَباً بعد ذلك أن تستقل سوسيولوجيا الفن التي غدت في النهاية فرعاً خاصاً من فروع السوسيولوجيا، وأن تخرج من

وصاية علم الجماليات[1] وتاريخ الفن لتُبحِر في أفقها الخاص. وهكذا، تكون هذه السوسيولوجيا قد ابتعدت كثيراً عن جيل المؤسسين الذين كانوا مطبوعين على التفكير النظري حينما كانت «السوسيولوجيا» لا تزال مسألة تفسير أدبي يسير في ذيل تاريخ الفن والجماليات وحتى الفلسفة، كما كانت الحال لدى المفكرين الألمان الذين كانت عبارة «سوسيولوجيا» تعني في نظرهم توجيه معطيات ذات مضامين وموضوعات فلسفية في وجهة غير معينة، أكثر مما تعني فرعاً معرفياً معيناً.

بات التساؤل الموحّد عن نمط واحد حول «الفن والمجتمع»، بل حول «الفن في المجتمع»، ينتمي إلى مرحلة قديمة في هذا الفرع المعرفي، برغم ما كان يحمل قبل جيلين أو ثلاثة من قدرة على التجديد. فهذا الفرع لم يعد مجرّد الجمع بين اتجاهات فكرية متعددة، بل بات له تاريخ خاص، له رواد ومؤسسون ومجدّدون، وماضياً وحاضراً ومستقبلاً. إن بعض الإشكاليات تبدو اليوم وقد عفا عليها الزمن، وبعضها لم يمضِ على ظهورها إلى حيّز الوجود إلا زمن قصير. وهذا بحدّ ذاته دليلٌ على أن العلوم الاجتماعية تتقدم: إذ لم يعد يمكن لأحدٍ أن يتصوّر اليومَ «فناً» ما - أو أي تجربة إنسانية أخرى - ينشأ خارج «مجتمع» (مع كل ما ينشأ عن ذلك من مشكلات لا حلول لها حين نعمد إلى الجمع بين الجانبين، وقد فُصِل بينهما عسفاً وقسراً) ولا حتى داخل هذا المجتمع، لأن كليهما، الفن والمجتمع، يتكوّنان معاً وينشآن في آن واحد. فالفن هو شكل من الأشكال الأخرى للنشاط الاجتماعي يتمتّع بخصائص تميّزه.

---

(1) الجماليات (l'esthétique): فرع من فروع الفلسفة يتسع موضوعه ليشمل الإدراك (la perception) والمعنى (le sens) (سواءً في الطبيعة أو في الفن) ويضيق ليقتصر على كل ما يتصل بمفهوم الفن.

روجيه باستيد رائداً

يشهد كتاب روجيه باستيد (*Art et société*) الذي صدر العام 1945 وأُعيدت طباعته مرة أخرى العام 1977، على قدرة فائقة على التبصّر المسبَق بقضايا هذا العلم وعلى معرفة دقيقة بتاريخه، على الرغم من أن عنوان الكتاب يُعيدنا إلى ما قبل تاريخ سوسيولوجيا الفن، ومن كونه يندرج ضمناً في «الجمالية السوسيولوجية».

إن تبويب الكتاب حديث: إذ تُفضي سوسيولوجيا منتجي الفن (داعياً بخاصة إلى تنمية المؤسسات الجماعية التي يرى المجتمع أنها تمثل الفنان)، وسوسيولوجيا هواة الفن [الذين يشترون ويجمعون الأعمال الفنية] وسوسيولوجيا مؤسسات الفن (المُنشأة من منظور أنثروبولوجي: أي تبعاً للعمر والجنس والوسط الاجتماعي) إلى «الفن بوصفه مؤسسة» ومنتجاً بدوره تصوّرات. بيد أن باستيد لا يكف عن التذكير بضرورة الأبحاث الميدانية اللاحقة مدركاً بوعي شديد «أننا مازلنا في مرحلة التلمّس» (ص 101).

وهو يُدين بخاصة المشكلات التي لا حلّ لها، والتي تحول دون تكوين سوسيولوجيا الفن تكويناً علمياً: كالنزعة المعيارية[2] («السوسيولوجيا علم وصفيّ، وليس له أن يشرّع

---

(2) المعيارية (le normativisme): نظرية في الحقوق فصّل فيها هانز كيلسن (Hans Kelsen) ليجعلها خاليةً من أي خلفية أيديولوجية، وتقوم على نظام حقوقي مبني على هرمية المعايير وتراتبها. بموجب هذه المعيارية الحقوقية تكون الدولة جملة علاقات قانونية: الدولة والقانون متماثلان، وهما الشيء نفسه.

ويضع معايير» ص 129) والميل إلى اعتبار الاجتماعي شيئاً قائماً بذاته[3] («يجب ألا يُقال بسذاجة إن الفن هو انعكاسٌ للمجتمع، وذلك لأن المجتمع لا وجود له. في الوقت نفسه هناك مجتمعات، أو إن شئنا هناك فئات اجتماعية» ص 105) واعتماد الأيديولوجيا الفلسفية السطحية[4] التي «نشأت عن الخلط بين وجهة النظر السوسيولوجية، وهي علم خالص، ووجهة النظر الفلسفية (. . .). وغالباً ما يحدث تنقّل بين هذين الصعيدين من غير دراية بذلك، وفي الظن أنه من العلم، في حين أن ذلك لا يتعدى مجرّد تصوّر معيّن للفن» (ص 180).

وبعدما تخلّص علماء اجتماع الفن في نهاية المطاف من عبء إنتاج «نظرية في الاجتماعي» انطلاقاً من «الفن» و«نظرية في الفن»

---

(3) جوهرية العمل الاجتماعي (substantialisme du social).

(4) الأيديولوجيا الفلسفية السطحية (idéologisme philosophique): هي عبارة تدل على «اصطناع الأيديولوجيا» (idéologisme). أما أيديولوجيا (idéologie) فهي مجموعة من الأفكار والمعتقدات والنظريات الفلسفية والدينية والسياسية والاجتماعية خاصة بفترة تاريخية معينة ومجتمع معين (أو فئة أو طبقة في المجتمع) تحملها وتعمل على تحقيقها وبهدي منها (الأيديولوجيا المسيحية، الأيديولوجيا المحافظة، الثورية، الرجعية، الليبرالية، القومية. . . إلخ). تاريخياً دخلت الكلمة في التفكير الاجتماعي مع انتشار الأفكار الماركسية وكان لها معنى مبتذل يُفيد تشويه الوقائع لأنها مخالفة للمنطق والعلم. وكان الكونت دستوت دو ترايسي (Destutt de Tracy) هو أول من استخدمها بديلاً لكلمة بسيكولوجيا (psychologie) التي كان يرى أنها مفهوم يخلط بين النفس والروح. ودافع دو ترايسي عن تسمية دراسة الفكر باسم أيديولوجيا التي تعني «علم الأفكار». سجنته الثورة الفرنسية سنة 1793، وفي السجن قرأ فلسفة لوك (Locke) وكونديّاك (Condillac) وكوندورسيه (Condorcet) ووضع أسس فلسفته الخاصة. من مؤلفاته: *Quels sont les moyens de fonder la morale chez un peuple?, Mémoires sur la faculté de penser, Traité de la volonté et de ses effets, Eléments d'idéologie.*

انطلاقاً من الاجتماعي، بات بإمكانهم أن ينصرفوا بكل ارتياح إلى البحث عن القواعد المنضبطة[5] التي تحكم تعدد الأفعال والأشخاص والمواضيع والمؤسسات والتصورات التي يتكوّن منها جميعاً وجود جمعي لظاهرات تندرج تحت اسم «فن».

بطبيعة الحال، كل الأبحاث الناجمة عن المنهجيات السوسيولوجية المعتمَدَة والمطبَّقة اليوم مازالت بعيدة من أن تكون في مستوى الاهتمام نفسه ولم تبلغ بعد الجودة المنشودة، بيد أنها تتمتع على الأقل بالقدرة على تقديم نتائج ملموسة، وعلى إنجاز تقدّم فعلي في المعرفة، ولم تعد تقدّم تصوّرات للفن وللمجتمع كما تفعل الجمالية السوسيولوجية.

كيف يمكن عرض نتائج سوسيولوجيا التحقيق هذه؟ إن الطريقة المُثلى هي في استعراضها تبعاً لمنهجياتها فهي التي تعيّن إشكالياتها وتصوغ إشكاليات البحث تلك. كما يمكن استعراضها من خلال مدارسها بحيث يُتاح تبيان الاتجاهات السوسيولوجية المختلفة، أو من خلال توزّعها في مناطق جغرافية متباينة. كما أن أنماط الفنون وأنواعها المختلفة يمكن لها أيضاً أن تصلح منطلقاً لذلك الاستعراض، تبعاً لما تقدّمه هذه الأنماط من نتاج واحدٍ أوحد (كالفنّ التشكيلي، مثلاً) أو نتاج يمكن استنساخه إلى ما لا نهاية من دون أن يفقد جودته (كالأدب والسينما والتصوير الفوتوغرافي) أو مشاهد حيّة (كالمسرح والموسيقى). ولكن، حرصاً على أن يكون استعراض تلك النتائج واضحاً أقصى الوضوح، سنعمد إلى تبويبها

(5) القواعد المنضبطة (régularités): ثمة قواعد (règles) (قوانين) خفية (غير معروفة) تحكم الظاهرات الطبيعية والاجتماعية، يتم اكتشافها وضبطها من خلال اكتشاف تكرار العلاقات القائمة بين الأشياء.

بحسب مراحل العمل الفني المختلفة: التلقي والإدراك، والوساطة، والإنتاج، والعمل الفني نفسه.

تلك ثيمات (موضوعات) موروثة من مرحلة ماضية: فقد سبق لروجيه باستيد أن استخدم الثالوث إنتاج/ توزيع/ استهلاك المستوحى من الترسيمة الاتصالية المأخوذة عن رومان جاكوبسون (R. Jakobson)، كما سبق لروبير إسكاربيت أن استخدمها في كتابه (*Sociologie de la littérature*) [1958]، واستخدمها إنريكو كاستلنيوفو في كتابه (*L'histoire sociale de l'art*) [1976] وريموند مولان (R. Moulin) [1986] في ندوة مارسيليا التي كانت لحظة بالغة الأهمية في تاريخ سوسيولوجيا الفن.

بطبيعة الحال، قد يبدو مصطنعاً الإبقاءُ على ما يفصل بين الموضوعات التي تنحو سوسيولوجيا الفن الجديدة إلى الجمع بينها بإيضاح كيفية اشتغال الأنظمة العلائقية الخاصة بالأنشطة الفنية في علاقاتها المتبادلة وترابطها. فمن خلال ذلك التبويب تعلَّمَ تلك السوسيولوجيا معظمُ المشتغلين بسوسيولوجيا الفن. فلنرَ إلى النتائج التي أسفر عنها.

بعض النتائج

إن المؤشر الدّالّ على استقلالية سوسيولوجيا الفن بوصفها فرعاً معرفياً على حدة، هو صدور كتب تتناول حصيلة هذا الفرع المعرفي. على أن كلاً من هذه الكتب يوضح جانباً مختلفاً من تلك الحصيلة. فالأميركية فيرا زولبرغ (V. Zolberg) تبيّن في كتابها [1990] (*Constructing a Sociology of the Arts*) من خلال استعراض اتجاهاتها الأساسية تماسك مقاربة سوسيولوجية

مناقضة للتصوّرات الفردية والذاتية في الجماليات التقليدية. ويُعيد الفرنسي أنطوان هنّيون في كتابه (*La passion musicale*) [1993] قراءة المؤلّفين من خلال المقابلة بين التحاليل الداخلية (المجتمع في الفن) والتحاليل الخارجية (الفن في المجتمع). وهذه المقابلة تُرجمت في ميدان الآداب إلى سوسيولوجيا أدبية في مواجهة سوسيولوجيا الأدب. ويعرض الإسباني فيسنش فوريو (V. Furio) في كتابه [2000] (*Sociologia del arte*) بانوراما كاملة لمؤلفين عالميين، منذ روّاد القرن التاسع عشر وصولاً إلى التحقيقات الحديثة. وهذا ما جرى في ميدان أكثر تخصصاً مع كتاب البلجيكي بول ديركس (P. Dirkx) (*La sociologie de la littérature*) [2000].

القسم الثاني

النتائج

تبدأ مقاربة المختصين بالفن من العمل الفني **أولاً** فينصبّ عليه اهتمامهم ليتسع بعد ذلك في اتجاه ظروف إنتاجه وتوزيعه ثم تلقّيه. ولكي نبرز خصوصية المقاربة السوسيولوجية، نعمد إلى السير في الاتجاه المعاكس: نبدأ من التلقي (وهو اللحظة التي «يولَد» فيها العمل الفني، إذا جاز القول) لنصل بعد ذلك إلى العمل الفني نفسه.

الفصل الخامس

التلقي

كان الفنان مارسيل دوشان يقول: «المشاهدون هم الذين يصنعون اللوحات الفنية»، في وقت كان فيه عالم الأنثروبولوجيا مارسيل موس يفسّر ويشرح كيف أن المعجبين بالساحر هم الذين يجعلون لسحره فعالية بإيمانهم به. ربما تصلح هذه المقولة لأن تكون شعاراً لبيان «بنائي»[1] غرضه إثبات أن الفن ـ شأنه في ذلك شأن أي ظاهرة اجتماعية ـ ليس معطى طبيعياً بل هو ظاهرة تتكوّن عبر التاريخ والممارسة.

ومع ذلك، فإن سوسيولوجيا الفن لم تعد بحاجة إلى بيان مبدئي لكي تهتم بجماهير الفن وصفاتهم وسلوكهم وحوافزهم وانفعالاتهم: فبعدما تخففت تلك السوسيولوجيا من أثقال المشروع

(1) البنائية (constructivisme): نظرية في التعلّم قائمة على فكرة أن المعرفة تُبنى بناءً، وأن المتعلّم هو الذي يُقيم هذا البناء بنشاط ذهني. والبنائية في الفن تيار بدأ العام 1913 على أساس من التكعيبية (cubisme) والمستقبلية (futurisme) التي تأسست في إيطاليا العام 1909 على استخدام عناصر هندسية فحسب (كالدائرة والمستطيل والخط المستقيم) احتفاءً بالحداثة والحضارة الحديثة والتقدم التكنولوجي والسرعة. والبنائي (constructiviste) فنان ينتهج أسلوب البنائية. وظهر أول الفنانين البنائيين في روسيا بعد الثورة البلشفية مثل ماليفيتش (Malevitch) ورودشنكو (Rodchenko).

التفسيري المركَّز على العمل الفني، اكتسبت حق النظر في أي جانب من جوانب عالم الفن، وذلك من دون أن تجد من يدعوها إلى التحفظ والتزام النظام سواء بالنسبة إلى القيم الجمالية أو إلى البراهين السوسيولوجية. ولا تُفضي دراسة التلقي، «في نهاية التحليل» (بحسب عبارة يُكثِر المفكرون الماركسيون استخدامَها بصدد المحدِّدات الاقتصادية)، إلى فهم «العمل الفني» فهماً أفضل: فهي لا تؤدّي إلا إلى معرفة العلاقة التي يُقيمها الفنانون مع الظاهرات الفنية؛ وهذا بحدّ ذاته أمر فائق الأهمية.

مورفولوجيا الجماهير

إن أحد الأفعال المهمة التي أسست لسوسيولوجيا الفن هو اعتماد مناهج التحقيقات والتحرّيات الإحصائية التي كانت معتمدَةً في الولايات المتحدة في فترة ما بين الحربين، على نحو ما وضعها بول لازارسفيلد (P. Lazarsfeld)، وتطبيقها على روّاد متاحف الفنون. فبعدما كانت استقصاءات الرأي مقتصرةً على سبر الآراء في ميدانَي التجارة والسياسة، اتضحت فعاليتها في قياس اختلاف أنماط السلوك تبعاً للانتماءات الديموغرافية/ الاجتماعية (أي العمر، الجنس، الأصل الجغرافي، الوسط الاجتماعي، المستوى التعليمي، المدخول المالي... إلخ) وفي تفسير ذلك الاختلاف بتلك الانتماءات.

كان بيار بورديو أول من نقل الدراسة الإحصائية من عالم التجارة والسياسة إلى عالم الثقافة. فالبحث الميداني الذي اعتُمِد لتلبية حاجات المتاحف الأوروبية وتولاه فريق من الباحثين، مهّد السبيل أمام إشكاليات جديدة في مجال العادات والأفعال الثقافية: فكتاب (*L'amour de l'art*) (بالتعاون مع آلان داربل (A. Darbel)) المنشور في العام 1966، كان بالنسبة إلى المفاهيم المجرّدة في السوسيولوجيا التي تُدرَّس في الجامعات، تجديداً هائلاً أفضى إلى بعض

الخلاصات التي غيّرت نهائياً طرح المسألة ومقاربتها. بعض تلك النتائج يبدو اليوم من نوافل الأمور، ولكن يجب النظر إليه في سياق ذلك الوقت لكي ندرك إلى أي حدّ كانت المعرفة العلمية الوضعية[2] التي تحققت بذلك، حاسمةً في القطيعة مع ما لم يكن آنئذٍ سوى تصورات حدسية وجهل؛ لا بل إنه كان أحياناً أكثر من ذلك: حقائق مغلوطة وزائفة.

الخلاصة **الأولى** هي أنه لم يعد بالإمكان الكلام عن **الـ**جمهور بعامة ـ على نحو ما كان يدعو إليه، حتى ذلك الحين، مجرّدُ عدد الزائرين ـ وأنه بات يجب الكلام عن «جماهير» متباينة اجتماعياً بحسب المرتبة أو الفئة الاجتماعية التي تنتمي إليها. فذلك التراتب الاجتماعي يكشف عن تفاوت اجتماعي هائل على صعيد الدخول في ثقافة متاحف الفن: إن الفرق شاسع جداً بين عدد المزارعين والفلاحين الذين يزورون متاحف الفن في السنة وعدد أصحاب الوظائف العليا وعدد أساتذة تعليم الفن والمختصين فيه الذين يزورون تلك المتاحف: فنسبة المزارعين لا تتعدّى 0.5 في المئة، في حين تصل هذه النسبة إلى 43 في المئة بين أصحاب الوظائف العليا (الكوادر)، و151 في المئة بين أهل الفن.

الخلاصة **الثانية** تسعى إلى تفسير ذلك: يُتيح اعتماد عامل الأصل الاجتماعي إيضاح تأثير هذا الأصل، في حين أن «حب الفن» كان تقليدياً وبجهل ذلك التأثير أو تجاهله، يُنسَب إلى الاستعدادات

---

(2) الوضعية (positivisme): تيار فلسفي علمي لا يؤمن إلا بمعطيات علمية قائمة على أساس قواعد المنطق والقياس الحسابي، والمعرفة الوضعية هي المعرفة القائمة على القياس الحسابي الاستنباطي. وهي تشمل عدداً من التيارات التي تفرعت من فكر أوغست كونت ومنها تيار الوضعية الحقوقية وتيار الوضعية المنطقية الذي تأسس مع عدد من الفلاسفة عرفوا باسم مدرسة فيينا أو دائرة فيينا، ثم تيار الوضعية الجديدة أو المعاصرة.

الشخصية. وجَّه بورديو نقداً صارماً إلى الاعتقاد بفطرية «الميول الثقافية» وأوضح الدور الأساسي للتلقين العائلي. حيث إن «وهمَ المَيل المحض والمجرّد» لا يعود إلا إلى ذاتية هدفها الوحيد البهجة فإن ما يفضحه ويكشف عنه القناع هي علاقة ارتباط الممارسات والعادات الجمالية بالانتماء الاجتماعي و«الاستخدامات الاجتماعية للذوق» و«التميّز»[3] بامتلاك «المهارات الرمزية»[4] (التعليم، الكفاءة اللغوية أو الجمالية).

لا يقتصر تأثير الأصل الاجتماعي على التفاوت في المداخيل ومستوى المعيشة، كما يسود الاعتقاد: فقد كشف بورديو عن علاقة الارتباط بين التردد على متاحف الفن وبين المستوى التعليمي (وبخاصة المستوى التعليمي لدى الأم) فاستطاع بذلك أن يُضيف إلى مفهوم «رأس المال الاقتصادي» مفهوماً آخر هو مفهوم «رأس المال الثقافي» الذي يُقاس بمستوى الشهادات. ولا يتطلّب بلوغ «الكفاءات الرمزية» التي لا تقتصر على القيم السلعية إمكانيات مالية فقط، بل يتطلّب «استعدادات» عميقة الغور، وأقلّ قابلية للتصوير الموضوعي: الميول، العادات، معالم الاستدلال والتتبُّع... إلخ. «انهار» هرم المراتب الاجتماعية التقليدي الذي يعتمد في بنائه معياراً واحداً وحيداً هو الموارد الاقتصادية، ليُبنى من جديد على أساسٍ من معيارين اثنين: رأس المال الاقتصادي من جهة **أولى**، ورأس المال الثقافي من جهة **ثانية**، وغدا عاملاً تفسيرياً حاسماً. وبذلك يتضح أن

---

(3) في العام 1979 وضع بيار بورديو كتابه: **التميّز: النقد الاجتماعي للأحكام والأذواق وأنماط العيش** (*La distinction: Critique sociale du jugement*) الذي صاغ فيه نظرية سوسيولوجية للأذواق وأساليب العيش، ويستعرض فيه وجوه ما يُسمّيه الكفاح من أجل التميّز الذي يُحيل فروقاً طفيفة وهامشية إلى فروق عميقة وجذرية حينما يتولّد عنها مراتب هرمية.

(4) أو الممتلكات الرمزية (biens symboliques).

«حب الفن» يظهر أولاً عند «الفئات الخاضعة لهيمنة الطبقة المهيمنة» (والمثقفون جزء منها) وهي فئات تمتلك رأسمالاً ثقافياً أكثر مما تمتلك رأسمالاً اقتصادياً.

نسبة الزيارات السنوية لمتاحف الفنون بحسب الفئات الاجتماعية (المعدل المئوي الرياضي للزيارات السنوية)

	بلا شهادات	الابتدائية	الإعدادية	الثانوية	الإجازة فما فوق	الإجمال
مزارعون	0.2	0.4	20.4	–	–	0.5
عمال	0.3	1.3	21.3	–	–	1
حرفيون وتجار	1.9	2.8	30.7	59.4	–	4.9
مستخدَمون وكوادر متوسطة	–	2.8	19.9	73.6	–	9.8
كوادر عليا	–	2.0	12.3	64.4	77.6	43.3
أساتذة فن ومختصون بالفن	–	–	68.1	153.7	163.8	151.5
الإجمالي	1	2.3	24	70.1	80.1	6.2
ذكور	1	2.3	24.4	64.5	65.1	6.1
إناث	1.1	2.3	23.2	87.9	122.8	6.3
من 15 إلى 24 سنة	7.5	5.8	60	286	258	21.3
من 25 إلى 44 سنة	1	1,1	14.7	40.6	70.5	5.7
من 55 إلى 64 سنة	0.7	1.5	15.3	42.5	69.8	3.8
من 65 سنة فما فوق	0.4	1.6	5.3	24.6	33.2	1.6

قراءة الجدول: سنة الدراسة الإحصائية 1964: أُحصِيَت زيارة مزارع واحد في السنة لمتاحف الفن في فرنسا من أصل 200 مزارع في فرنسا، و43 زيارة من أصل مئة موظف كادر.

المصدر: بورديو، داربيل [1966]

تجد هذه الخلاصة تطبيقات عملية لها؛ فالمتاحف حينما تكون جاهلةً بهذه العوامل الاجتماعية المفضية إلى الثقافة، فإنها لا تفعل أكثر من مضاعفة العوائق غير المرئية، وبخاصة مع انعدام الشروح اللازمة حول الأعمال الفنية، وهي شروح تبدو نافلةً للمعتادين على الأعمال الفنية والعارفين بمبادئ الفن وأصوله، لكنها ضرورية لغير العارفين بها. وإذ يفضح بورديو وهم «نقاء» القيم الفنية ووهم الملكة التي يُحبى بها أي شخص ليكون موهوباً وحساساً بالفن كما لو أنها «هبة» ذات منشأ روحاني مجهولة المصدر، يفضح في الوقت نفسه أن المتاحف بدلاً من أن تكون أداةً لتعميم الوصول إلى الفن، تفاقم الفصل بين العارفين في أمور الفن وغير العارفين بها، تماماً كما تفعل الجامعات التي، بدلاً من أن تعمم التعليم وتُشيع ديمقراطية الوصول إلى العلم والمعرفة، تعمّق الشقة الفاصلة بين المسيطرين والخاضعين.

وهكذا، بدأت إدارة المتاحف تغتني وتصبح أكثر رشداً باسترشادها بدراسات ميدانية شتى، منذ الستينيات، حينما نظرت في حاجات جماهير الزائرين وضرورة البيانات الوصفية. وبذلك انتقلت الرسالة الديمقراطية التي تحملها سوسيولوجيا الفن، والتي تشكّل ركيزتها الأساسية، بعد مرور جيلين، إلى التطبيق العملي.

سوسيولوجيا الذوق

خلافاً لمثالية الحس العام الذي يرى تلقائياً أن الفن لا يخضع إلا للمحددات الخاصة به، ذهبت السوسيولوجيا إلى تقديم الاستعدادات الثقافية الخاصة بالفنانين على المزايا الجمالية الخاصة بالأعمال الفنية: وهذا معنى «المشاهدون هم الذين يصنعون اللوحات». انطلاقاً من ذلك، انفتح اتجاهان للبحث: دراسات إحصائية للعادات الثقافية، ودراسات سوسيولوجية للأذواق والأهواء.

بين ذينك الاتجاهين، أتاح مفهوم الـ «هابيتوس»(٦) مدّ جسر يصل بين كتاب **حب الفن** وكتاب **التميُّز** (*La distinction*) [1979] الذي صدر بعد خمسة عشر عاماً. ذلك أن «منظومة الاستعدادات» التي يحملها الناس والتي تُتيح لهم الحكم في مدى جودة صورة فوتوغرافية، مثلاً، أو التجوّل بدراية ومعرفة داخل المتاحف، هي هذا الـ «هابيتوس». ويعني بورديو بذلك «منظومة الاستعدادات المستدامة» أي جملة متماسكة من القدرات والعادات والمؤثرات الجسدية، التي تكوّن الفرد بالتلقين وبالغرس غير الواعي في الذهن واستبطان أساليب الوجود الخاصة بوسط معين. ومن دون ذلك المفهوم يصبح عسيراً إدراك ما يُقيم «الحاجز» الحقيقي الذي يمنع الوصول إلى الثقافة الرفيعة: وليس هذا الحاجز ناتج عن نقصان الإمكانات المالية، ولا عن نقصان المعارف ـ أحياناً ـ بقدر ما هو ناتج عن الاعتياد وسهولة المخالطة، وعن الاعتقاد السائد بين الناس بأنهم «ليسوا في المكان المناسب» من خلال الوضعيات الجسدية ومظاهر اللباس وطريقة الكلام أو طريقة المشي والتنقل.

التمييز

إن إشكالية «الممارسات الرمزية»، حيث ينشط «الرأسمال الثقافي» عبر مجموعة من الـ «هابيتوس» متفاوتة الشرعية، سوف تقدم إيضاحات اختبارية غنية لمفهوم «التميُّز» الذي طوَّر الحدس حول «مظاهر البذخ والترف» التي طرحها

---

(5) habitus: جملة الاستعدادات المكتسَبَة لدى الفرد والتي تجعله يتخذ وجهة دون غيرها وهي تنشأ لدى الفرد من خلال جملة الاستعدادت الفكرية والنفسية والجسدية التي تتكون لديه من خلال التنشئة الاجتماعية.

السوسيولوجي الأميركي ثورشتاين فيبلن (Th. Veblen) [1899].

يستخدم الكتاب الذي عرّف جمهوراً واسعاً من القراء على بورديو، أساليب متنوعة منها: التحقيقات الإحصائية، والمقابلات، والمعاينات، وتحليل الإعلانات، والموسيقى والمتاحف، وآداب الطعام وأساليب القراءة، والأغاني الأكثر سماعاً والكتب والإسطوانات الأكثر مبيعاً، وتقاطعها كلها مع الأوساط الاجتماعية، وبخاصة المستوى التعليمي. مما يقدّم لائحة إحصائية تثبت صحة الفكرة القائلة بأن الخيارات الجمالية ليست مجرّد خيارات شخصية، بل تقوم على الانتماء الاجتماعي ولأنها محكومة أساساً بـ «نزعة التفاخر والتعاجب» والسعي وراء سلوك متميّز اجتماعياً.

بيد أن التحليل لا ينحصر في حدود إبراز التراتب الاجتماعي - على نحو ما يذهب بعض قراء أعمال بورديو - فبورديو يشدّد نظرياً على دور تطبيع الذوق بوصفه إنكاراً للحوافز الاجتماعية، على النقيض من طروحات كَنْت الفلسفية التي تقول بالعالمية وبالطابع الكوني الذي لا يتوقف عند أحكام الذوق المختلفة.

لم يبقَ أمام سوسيولوجيا التميُّز إلا أن تصبح أكثر شفافيةً باحتكاكها بميادين أخرى كالجامعات والوظائف العامة العليا لكي تغدو سوسيولوجيا نقدية للهيمنة والخضوع، بعدما باتت اليوم مرجعاً للحس العام وكانت في أول نشأتها معادية للتقاليد (إيكونوكلاست)[6] وغير متوقعة.

---

(6) معادية للتقاليد (iconoclaste) و(iconoclasme) هي في معناها الحرفي تحطيم =

الاتجاه الآخر الذي انفتح بذلك هو أقل نظرياً وأكثر إدارياً من القياس الإحصائي للممارسات الثقافية. ومنذ الستينيات، استند هذا الاتجاه إلى تطوّر خدمات الدراسة التي تستخدم المكتسبات المنهجية للعلوم الاجتماعية من أجل العمل على تقدّم العلم والمساعدة على اتخاذ القرار.

وهكذا، أُنجِز عددٌ هائل من الدراسات حول ارتياد المتاحف والمسارح والحفلات الموسيقية ودور الأوبرا والسينما والمنشآت والنصب التاريخية... في موازاة ذلك «الأدب الرمادي» المكوّن من تقارير تحقيقات دقيقة أُضيف إليه في فرنسا بدءاً من العام 1974 نشر منتظم لنتائج التحقيقات التي أجرتها وزارة الثقافة تحت عنوان (*Pratiques culturelles des Français*) [Donnat, 1994, 1999]. وتُفيد نتائج تلك التحقيقات أن 9 في المئة من الفرنسيين أعلنوا في العام 1997 أنهم حضروا خلال الاثني عشر شهراً الأخيرة مرة واحدة على الأقل كونشيرتو موسيقى كلاسيكية، كما تفيد أن 3 في المئة من الفرنسيين شاهدوا عرضاً مسرحياً في الأوبرا؛ هذه الأرقام بقيت ثابتة لم تتغيّر طيلة عشرين عاماً. وعلى الرغم من أن الفرنسيين هم أكثر إقبالاً على المتاحف، فإن ارتيادهم لها يبقى محدوداً فلا يزور المتاحف إلا ربع الفرنسيين تقريباً، وإن كانت هذه النسبة تزداد بوتيرة جدّ ضئيلة: ففي التحقيق الذي أُجرِيَ العام 1973 أعلن 27 في المئة من الفرنسيين أنهم زاروا متحفاً مرة واحدة على الأقل خلال العام

= التماثيل التي تجسد الرموز الدينية. هذا التيار الفكري يرفض عبادة الرسوم الأيقونية التي تمثل المقدس. ويستند الإيكونوكلاست المسيحي إلى إحدى الوصايا العشر: «لا تصنع لك منحوتاً»، (انظر: **الكتاب المقدس**، سفر الخروج، الإصحاح 20، الآية 4).

المنصرم. بعد عشرين عاماً بلغت هذه النسبة 33 في المئة. تلك أيضاً عادة تخضع لتراتب اجتماعي: المسافة الفاصلة بين الفئات المهنية الاجتماعية تتراوح من 1 إلى 3، فهذه النسبة تبلغ 23 في المئة بين المزارعين و65 في المئة بين أصحاب الكوادِر العليا وأصحاب المهن الحرة [Donnat, 1999].

بيد أن تلك الزيادة الطفيفة في ارتياد المتاحف والتي تُعزى إلى جملة الفرنسيين، لا تعني في واقع الأمر سوى ارتفاع عدد الزيارات بأعداد إجمالية: فبين عامَي 1960 و1978 تضاعف عدد الزيارات المحصيّة لدى المتاحف الوطنية، فارتفع من 5.1 ملايين زائر إلى 10.4 ملايين، وهو ارتفاع رافقه ارتفاع عام في مستوى التعليم. ثمة تفسيران لتلك الظاهرة يمكن لعالم الاجتماع أن يأخذ بأحدهما: فإما أن يكون في ذلك تعميم لديمقراطية الدخول إلى المتاحف وفتحها أمام فئات اجتماعية جديدة أكثر عدداً وأقل تحديداً (ففي باريس مثلاً، يضم جمهور المعارض التي يُقيمها مركز بومبيدو عدداً من المنتمين إلى الفئات الطبقية المتوسطة يفوق بكثير عددهم عن جمهور المعارض التي يُقيمها «لو غران باليه» (le grand palais) المكوّن أساساً من الفئات الطبقية العليا)، وإما أن يكون ذلك تزايد في ممارسة عادة ثقافية لدى الفئات الاجتماعية نفسها يجتذبها إلى المتاحف كثرة وتنوّع المعارض التي تُقيمها، وتوافر المزيد من أوقات الفراغ المخصصة للتسلية.

ازدهار المعارض

تعود معارِض الفن إلى القرن الثامن عشر عندما كان الأكاديميون يُقيمون «صالونات» لعرض اللوحات المصوَّرة تعويضاً لهم عن الامتناع عن الاتجار بلوحاتهم وبيعها مباشرة،

وهو امتناع التزموه من تلقائهم على عكس ما يفعل الحرفيون الذين يعرضون نتاجهم أمام المارّة. فكان الرسّامون والنحاتون لكي يُثبتوا أنهم لا ينتمون إلى دائرة أصحاب «المهن» المبتذَلَة، يعرضون نتاجهم الفني ولوحاتهم في مكان غير تجاري (صالونات اللوفر) ومن دون النية في تحقيق أرباح من وراء بيعها على الفور.

كانت معارض الفن تلك «موضوع نقاشات حامية في القرن التاسع عشر» كما يقول فلوبير (Flaubert) في (*Dictionnaire des idées reçues*)، تُسهِم إسهاماً فعالاً في تعميم الرسم ونشره بين الشعب، وفي إعلاء شأنه في آن معاً. لدرجة أنه بدءاً من منتصف القرن التاسع عشر أخذت المعارض العالمية تجتذب جمهوراً ضخماً. في موازاة ذلك كانت مهنة أمين المتحف تُسهِم تدريجياً في رفع قيمة الوظيفة التي يؤدّيها مقدّم الأعمال الفنية للجمهور، وتجعلها أفضل من الوظائف التقليدية كوظائف البحث والإدارة والحفظ. وأخيراً، كان ازدهار صالات العرض (الغاليريات) في نهاية القرن التاسع عشر الذي تزامن مع النظام التجاري الجديد لتسويق الأعمال الفنية، يُسهِم أيضاً في الإكثار من إقامة المعارض.

اكتسبت المعارض الفنية الكبرى أبعاداً لم يسبق لها مثيل، في الثلث الأخير من القرن العشرين الذي تميّز بتزايد العادات الثقافية المتصلة بارتفاع مستوى التعليم العام، سواء من حيث الإقبال على زيارة المعارض ومشاهدتها، أم من حيث عدد المعارض ووتيرة إقامتها وتنظيمها: في العام 1967 استقبل معرض توت عنخ آمون («لو غران باليه» في باريس) مليون ونصف المليون زائر، وكانت المعارض التي يُقيمها «لو غران

باليه» ومركز جورج بومبيدو تجتذب سنوياً وبشكل منتظم نصف المليون زائر. بطبيعة الحال، هذا جمهورٌ من المثقفين، وهو يُسهِم بإقباله الدائم في زيادة حجم رصيد المتاحف المالي، بفضل بيع الكاتالوغات والفهارس وما شابه، والتي نمت في الثمانينيات مع تحديث المتاحف جميعاً.

هل هي دمقرطة أم أنها تكثيف للممارسات؟ تبيّنَ بعد التجربة والاختبار أن لكلٍّ من هذين التفسيرين نصيب من الصحة، وإن كان التفسير **الثاني** يحظى بالنصيب الأوفر: فعالم المتاحف لم تتعمّم فيه الديمقراطية إلا بشكل هامشي، غير أنه جرى تحديثه استجابة لمطالب جمهوره الاعتيادي، أو إسهاماً في بلورة تلك المطالب. لكن ذينك التفسيرين يحيلاننا إلى قضايا شديدة الاختلاف: ففي الحالة **الثانية** (تكثيف العادات الثقافية) هناك هدف تجاري بالسعي إلى زيادة المردود المالي للمؤسسات العامة الثقافية التي تتجه أكثر فأكثر نحو الاعتماد على مواردها الخاصة التي تجنيها تحديداً من رسوم الدخول. أما في الحالة **الأولى** (دمقرطة الجمهور) فالهدف هو اجتماعي أي وصول فئات اجتماعية فقيرة إلى الثقافة، تسعى إلى تحقيقه السياسات العامة منذ الستينيات، وتحديداً عبرَ إنشاء بيوت للثقافة وتنمية النشاط الثقافي ومفهوم الحق في الثقافة أو حتى الاهتمام بما هو ليس من «الشأن العام».

إن مسألة الدمقرطة هذه تشكل موضوعاً مشتركاً للحوار والنقاش بين السياسيين وعلماء الاجتماع، فهي تنطوي على خيارين لكل منهما مناوئوه فيطعنون بشرعية الخيار **الأول** وينعتون الخيار **الثاني** بأنه شعبوي. فالخيار **الأول** يقوم على اعتبار ضعف وصول الطبقات الشعبية إلى الثقافة «الشرعية» بأنها «حِرمان»، ومعالجة هذا الوضع

باعتماد سياسة «مثاقفة» نشِطة (مع وجود خطر باللجوء إلى «فرض الشرعية» من خلال اعتبار الثقافة «المهيمنة» هي وحدها الجديرة بالوثوق والاستثمار فيها). وهذا ما ينزع إليه الخط الذي كان بورديو يطرحه. أما الاتجاه أو الخيار **الثاني** فيقوم على رفض هذا النوع من التبشير الثقافي، ومن خلال إعادة الاعتبار إلى «الثقافة الشعبية» التي لا يُكتَفى بمعاملتها وكأنها غير موجودة (بوصفها ثقافة شرعية) بل وكأنها أيضاً مثال مخصوص للعلاقة بالقيم له منطقه وصلاحيته الخاصين به وحده. وهكذا، وقف جان كلود باسّرون (J. C. Passeron) وكلود غرينيون (C. Grignon) [1989] بحزم في وجه نظرية بورديو حول الحرمان مستندَين في ذلك تحديداً إلى التحليلات الوفيرة لعالم الاجتماع الإنجليزي ريتشارد هوغّار [1957] المخصصة للثقافة الشعبية.

الإدراك الجمالي

تتّضح هنا حدود المقاربة الإحصائية التي تجيب عن السؤال: «من يشاهد ماذا؟» من دون أن تُجيب عن السؤال الآخر: «ما هو المشاهَد؟» أو عن السؤال: «ما قيمة المشاهَد لمن يشاهده؟» وهذان السؤالان أساسيان كما تبيّن الدراسات النوعية لجماهير الفن المتعددة. في هذا المجال أيضاً شقّ بورديو وفريق عمله طريقاً بالتفاته إلى «الاستخدامات الاجتماعية للذوق» للتصوير الفوتوغرافي [1965]. استُكمِلت المقاربة الإحصائية بأسلوب أكثر نوعية ويقوم على المقابلات المباشرة المعمَّقة، ومن ثم جرى اعتماد هذا الأسلوب على الأغلب لدى علماء اجتماع الفن والثقافة في دراساتهم الميدانية.

أسفر أسلوب المعاينة المباشرة التي استعارتها السوسيولوجيا من الإثنولوجيا عن نتائج جدّ مهمة، حتى ولو كانت لا تُفضي على الدوام إلى إيضاحات تفسيرية لكل شيء. ففي العام 1983 طرح إليزيو

فيرون (E. Veron) ومارتن لوفاسّور (M. Levasseur) (*Ethnographie de l'exposition*) حيث التسجيل المصوّر لمسارات زوّار المعرض أتاح تصنيف مسارات الزيارة، وهي مسارات شديدة الاختلاف. في العام 1991 سجّل جان كلود باسّرون وإيمانويل بيدلر (E. Pedler) (*Le temps donné aux tableaux*) [أي الوقت الذي يخصصه زوّار المعرض لمشاهدة اللوحات] في محاولة منهما لاستخلاص العلاقات الصحيحة سوسيولوجياً. غير أن دقة المقاييس هنا شوّشتها المعاني المتناقضة التي تتخذها مدّة المشاهدة، فهذه المدة قد تعني كفاءة المختص، كما تعني عكس ذلك، أي رغبة المشاهِد في اكتساب معرفة ثقافية، لكنها رغبة مَشوبَة بنقص في المعالم التي يُستدَلّ بها على تلك المعرفة. في ميدان الكتاب يكون هدف الدراسة الاستقصائية رسم «مسارات القرّاء» بإظهار كيفية انعقاد هذه المسارات مع المسار البيوغرافي للأشخاص.

وممّا يُثير الاستغراب ألا يكون الإعجاب هو المدخل المنهجي الأفضل لفهم كيفية توزع القيم التي يُضفيها الناس على الأعمال الفنية والأحكام التي يُطلقونها عليها: فرفض هذه الأعمال أو تدميرها أو الموقف السلبي منها هو الغالب في معظم الأحيان، والنفور منها والحطّ من شأنها، اللذان قد يتحوّلان إلى العمل على تخريبها، لهما تاريخ طويل [Réau, 1958]. ولهما كذلك منطق يكشف عن أنظمة قيم ليست فنية فحسب بل تشمل القيم الاجتماعية أيضاً (وبخاصة القيم المتعلّقة بالعمل) على نحو ما يبيّن داريو غامبوني (D. Gamboni) [1983] انطلاقاً من حالات التخريب التي تلحق بالأعمال الفنية الحديثة. كذلك، تتساءل أستاذة العلوم السياسية، الأميركية إريكا دوس (E. Doss)، التي درست قضيةً تتعلّق باحتجاجات ثارت في وجه عملٍ فني طُلِب من فنان عصري إنجازُه [1995]، حول العلاقات المعقدة بين الجماليات والديمقراطية.

وفي فرنسا، عمدت ناتالي إينيك إلى معاينة أنماط الرفض التلقائي الذي تُجبَه به أعمال فنية حديثة، وإلى إحصاء أنماط الرفض تلك وتصنيفها، ولاسيما ما يكون منها موجهاً ضد أعمال فنية مُدرَجة في «الكتاب الذهبي» للمعارض، وكذلك الرفض الموجَّه ضد الطلبات العامة[7] [Heinich, 1998b]. استندت إينيك إلى كتاب لوك بولتانسكي (L. Boltanski) ولوران تيفينو (L. Thévenot) (*Sociologie politique et morale*) [1991] لتستخلص «لوائح القيم» الكبرى المشتركة بين فنانين مشاركين (participants) من ثقافة واحدة، على الرغم من كونها غير مستخدَمَة على نحو متساوٍ من قبلهم جميعاً، ومتفاوتة الحضور بتفاوت الأنواع الفنية المختلفة: وهي لوائح جمالية (الجمال أو الفن) أو تفسيرية (herméneutique) (البحث عن معنى) أو أخلاقية (مناقبية) أو مدنية (احترام المصلحة العامة) أو وظيفية (سهولة العيش) أو اقتصادية... إلخ. هذا التنوّع في المبادئ الذي يُتيح تأهيل الأعمال الفنية هو خصيصة الفن العصري الحديث الذي يزعزع الفئات الجمالية للحسّ العام [Heinich, 1998a]. وذلك، كما أشار الفيلسوف الإسباني خوسيه أورتيغا إي غاسّيه (J. O. y Gasset) منذ العام 1925، في سياق كلامه عن «نزع الطابع الإنساني عن الفن»؛ فالفن الحديث، النزّاع إلى الشكل أكثر منه إلى المضمون، هو فن «غير شعبي في جوهره» يقسم الجمهور بين أقلية من الضالعين في المعرفة وأكثرية من الذين لا يفقهون شيئاً. ينطبق ذلك أكثر ما ينطبق على الفن الحديث المعاصر.

---

(7) أو الطلبات الكبرى.

فن متوسط

يتناول الكتاب الذي جاء نتيجة تحقيقات أجرتها جماعة من الباحثين بناءً على طلب من شركة كبرى، ويعالج جميع استخدامات الصورة الفوتوغرافية. فهو يدرس قبل كل شيء استعمالها المعتاد بوصفها مؤشراً إلى الاندماج الاجتماعي وأداة لهذا الاندماج، وبخاصة من خلال وظيفتها العائلية. هذا الاستعمال يتجه نحو فقدان قيمته بانتشاره وشيوعه، ومن «منطق الاستعلاء بوصفه سعياً وراء الاختلاف من أجل الاختلاف».

ثم ينتقل الكتاب إلى دراسة تلقّي الصورة وتقويمها: يميل التعريف الاجتماعي لهذا «الفن الذي يقلّد الفن» إلى اعتباره نسخاً وتكراراً للطبيعة. ويُضيف بورديو إن «الواقعية الساذجة (الشعبية) وحدها ترى التصوير الفوتوغرافي للواقع واقعياً». الفوتوغرافيا هي أفضل مكان «للذوق البربري»[8] على النقيض من الجمالية الشرعية التي تتطلّب فناً «مترفعاً غير مُغرِض»: «الجمالية الشعبية التي تتجلّى في التصوير الفوتوغرافي أو من خلال الكلام على الصور الفوتوغرافية هي نقيض الجمالية الكَنْتية؛ فهي على الدوام تُلحِق استخدام الصور الفوتوغرافية والصورة الفوتوغرافية نفسها بالوظائف الاجتماعية».

---

(8) الذوق البربري (goût barbare): الصدام بين الثقافات الأوروبية «الحضارية» والثقافات البولينيزية «البدائية» على مدى القرن التاسع عشر ألهم الفن المعاصر. كان الفنان بول غوغان (المتوفى سنة 1903) يعشق «الترف البربري» (luxe barbare) ويستلهمه في رسم لوحاته. وكان بول غوغان قد عاش طفولته وصباه في البيرو قبل أن يستقر في فرنسا حيث بقي يبحث في لوحاته عما كان يسمّيه «جنته الضائعة».

بعد ذلك يتضمن الكتاب تحقيقاً أُجرِيَ مع أعضاء نادٍ للتصوير الفوتوغرافي («فوتوكلوب») انقسموا فريقين: أحدهما يُشيد بفن التصوير، والآخر ـ وهو ذو نزعة شعبية ـ مُعجَب في المقام الأول بالتقنية الفوتوغرافية. ثم ينتقل الكتاب إلى فوتوغرافيا التحقيق الصحفي (الريبورتاج) وأصوله والقواعد الخاصة به («يشكّل الغموض (le flou) الطابع الغالب في الصورة الفوتوغرافية اليومية لأنه ضمان أصالتها») وإلى الصورة الفوتوغرافية المستخدَمَة في الإعلانات الدعائية، وإلى النظريات الجمالية للتصوير الفوتوغرافي. وينتهي ذلك التحقيق بدراسة لمهنة التصوير الفوتوغرافي التي تتميّز بضعف تماسكها وانسجامها الداخلي بسبب التنوّع الهائل في المواقف المتصلة أساساً بالأصول الاجتماعية.

أثبت بورديو ومن عاونه في وضع الكتاب، أن الصورة الفوتوغرافية كانت ـ في ذلك الوقت ـ مازالت لا تمتلك قوة جمالية تحديداً (أي، بكلام آخر، إمكان الحكم على جودة الصورة لا على مدى تقبل موضوعها أو مدى قوة الموضوع) فالتحقوا بذلك بأبحاث التاريخ الاجتماعي للفن التي ترسم هذا التطوّر نفسه في النظريات المعرفية ولدى جماهير الفن في الماضي. وهكذا، كما يقول بورديو، فإن «المحرومين من فئات مخصوصة» (جمالية) (esthétiques) لا يمكن لهم «أن يُطبّقوا على الأعمال الفنية رقماً غير الرقم الذي يُتيح لهم فهم الأشياء الكائنة في محيط واقعهم اليومي بوصفها ذات معنى» (فئات أخلاقية أو منفعية).

وهكذا، ترقى سوسيولوجيا التلقّي، إلى قمة سوسيولوجيا

الأذواق، مستفسرة لا عن التفضيلات الجمالية بل عن الشروط التي تتيح ظهور حكم من خلال «جمال (أو قبح) الفن» (أو اللا ـ فنّ). وخلافاً للمقاربة التي تحبّذها الجماليات، فإن الإجابة عن ذلك الاستفسار لا تنحصر في الأعمال الفنية؛ ولكن على عكس مفهوم أيديولوجي للسوسيولوجيا يمكننا نعته بـ «السوسيولوجية السطحية»، «كما إنها لا تنحصر» في أعين المشاهدين، بل هي في الخصائص الاجتماعية لأنماط الجمهور المختلفة. إن الخصائص الموضوعية للأعمال الفنية كما البنى العقلية للمتلقّين وسياقات التلقي العملية (الأماكن، الأوقات، التجاذبات. . . إلخ.) تلك أمور مطلوب توافرها جميعاً لكي يتوافر إمكان أن نرى موضوعاً يوصَف بعبارات جمالية. وصف هذه التنقلات وإيضاح منطق كل منها يزوّدان السوسيولوجيا ببرنامج بحث حافلٍ بالإمكانات.

الإعجاب الفني

عند هذا الحدّ، تنحو سوسيولوجيا الفن، بعامّة، نحو سوسيولوجيا القيم: ذلك أن الفن يشكّل موضوع استثمار أوسع بكثير من ذلك الذي كان يهتم به تقليدياً المختصون حينما يصرفون كل اهتمامهم إلى أصل الأعمال الفنية وإلى القيم التي تمثلها والمعاني التي تحملها. في الجدول الذي يحمل «لوائح القيَم» الخاصة بثقافة من الثقافات، لا تكون الجمالية إلا كيفيّة ممكنةً لتأهيل أعمال فنية أو أصحاب هذه الأعمال، في موازاة الأخلاق والإحساس والعقلانية الاقتصادية أو حسّ العدالة. بطبيعة الحال، ليس لتلك الأنماط المختلفة من الأحكام الصلة نفسها بالصفة الفنية للعمل الفني. غير أن مورد وجودها يكفي لإثارة اهتمام الباحث السوسيولوجي الذي لا يسعى إلى إصدار حكم على أصحاب الأعمال الفنية بل يسعى إلى تفهمهم.

بذلك، يتساوى الإعجاب بهم والنفور منهم، ويتساوى كذلك العارفون بالفن وغير العارفين، والذوق البليد والذوق الرفيع، والفنانون ونتاجهم الفني حيث إن حياة الفنانين تُفصِح وتُعبر بقدر ما تعبّر لوحاتهم. وهذا المبدأ هو الذي اعتمدته ناتالي إينيك في دراسة [1991] (*La gloire de Van Gogh*) في بحث أنثروبولوجي عن الإعجاب.

وبذلك نلحظ كيف يتوسط بين «اللوحات» و«مشاهدي اللوحات»، بين الرواية وقراء الرواية، أو بين القطع الموسيقية والمستمعين إليها، أطر ثقافية (التلقي، التعريف، التقويم) وأشياء أخرى (آلات، صور، أُطُر، عمارات) تؤثر في المشاعر. وتلك «وسائط» تلفت علماء الاجتماع وتثير اهتمامهم.

عظمة فان غوغ

تدلّ جملة الدراسات النقدية التي كُتبت حول أعمال الفنان فان غوغ خلال السنوات العشر التي تلت موته على أن تلك الأعمال لم تكن مهمَلَةً ولا مبهمة، بل إنها كانت مرموقةً وموضع اهتمام النقد الفني. ومع ذلك، فإن غزارة الدراسات التي تناولت سيرة حياة فان غوغ ونتاجه الفني والتي لم تنقطع على امتداد القرن العشرين تعزز الفكرة الشائعة بين المعجبين به ومفادُها أن نهاية هذا الفنان المأسوية كانت نتيجة عدم الفهم الذي تعرّضت له أعماله وكان ضحيتها.

لم تعد المسألة إذاً تصحيح هذه الخرافة الشائعة، بل أضحت إدراك أسبابها. ولذا، يجب أن تؤخذ بالحسبان الأبعاد المتعددة للإعجاب بهذا الفنان، وبخاصة الأسباب الدينية العائدة

إلى مجموعة اللوحات التي تمثل مشاهد قدسية مستمدَّة من فهرست المشاهد القدسية. وبذلك إذاً تكوّن ما يُشبه شعور بالدَّين الجماعي تجاه هذا «الفنان الكبير والمتميّز» الذي كرّس حياته لفنه، في حين حدثت أشكال مختلفة للوفاء الفردي بهذا الدَّين تجاه الفنان، بشراء لوحاته، وبالنظر إليها بعين الإعجاب والتقدير، وبارتياد الأماكن التي عاش فيها الفنان وقد غدت أماكن يحجّ إليها المعجَبون.

لم يعد المطلوب «كشف سرّ» «المعتقدات» ولا «فضح» «الأوهام» كما قد تفعل سوسيولوجيا نقدية، بل بات مطلوباً فهم أسباب التصوّرات والأفعال. لم يعد هم الباحث السوسيولوجي «الإيمان» بالتميّز الجواني للمبدع الكبير بقدر ما بات يهمه نقض هذا «الإيمان» بوصفه مجرّد تصوّر [أو تصوير] أو تمثّل [أو تمثيل] أو بوصفه «بناءً اجتماعياً» أي مصطنعاً. باتت مهمته تحليل ذلك التميّز بوصفه نظاماً مخصوصاً للتثمين محدِثاً اشتغالاً خاصاً لدى الجماعات عندما تُبرِز المؤهلات والمزايا التي يُظهِرُها الفنانون: الوحدانية والأصالة والخروج عن المألوف؛ إن «نظام التفرُّد والتميُّز» هذا هو بالضبط نظام الفن في العصر الحديث.

الفصل السادس
الوساطة

دخلت كلمة «وساطة» حديثاً في اللغة المستخدَمَة في هذا الاختصاص: وهي تدلّ على كل ما يدخل بين العمل الفني ومتلقّيه، وتنحو نحو الحلول محل كلمتَي «توزيع» و«مؤسسات». يمكن أن يكون المعنى الأول لتلك الكلمة هو سوسيولوجيا السوق، والوسطاء الثقافيين، والنقاد، والمؤسسات: كل المجالات التي بلغت مبلغاً من النمو والتطوّر، ذلك لأن السوسيولوجيا التقليدية ترى فيها تطبيقات مباشرة ذات علاقة بالإشكاليات والمناهج المعتمَدَة. بيد أن «سوسيولوجيا الوسائط» اتخذت كذلك معنى أكثر جذريةً وأكثر تماسكاً نظرياً يقتضي النظر إلى التقسيمات التقليدية نظرةً مختلفة، أو يقتضي على الأقل إعادة النظر في تلك التقسيمات.

يمكن لنا أن نميّز بين فئات عدّة من «الوسطاء»: في هذا الفصل سنتناول الأشخاص، والمؤسسات، والكلمات والأشياء، حتى ولو كانت هذه الفئات متداخلة ومتشابكة في واقع الأمر.

الأشخاص

لا يجد أي نتاج فني مكاناً له إلا بفضل شبكة معقدة من الأشخاص المتعاونين على ذلك: فلولا التجار المفاوضين، وعشاق

الفن الذين يشترونه ويحترفون جمعَ نتاجه أو يهوونه، والنقاد الذين يتكلّمون عن مختلف جوانبه، والخبراء الذين يتحققون من أصالته، ومنظّمو المعارض التي تُبرِزه أمام الملأ والصالات التي تبيعه بالمزاد العلني، والمختصون بحفظ هذا النتاج لنقله من السَلف إلى الخَلف، وخبراء الصيانة الذين يقونه من التلف، ومؤرّخي الفن الذين يصفونه ويصنفونه، لولا هؤلاء جميعاً لما وجد النتاج الفني من يشاهده، كما النتاج الأدبي والموسيقي الذي لا يجد من يقرأه أو يسمعه لولا الطابع والناشر والموزع.

هذه الفئات المختلفة من الناس هي ما تناولته ريموند مولان في كتابها [1967] (*Le marché de la peinture en France*)، فعمدت إلى إجراء أحاديث مباشرة مع الأوساط المعنيّة وإلى المراقبة من كثب لـ «بناء القيم الفنية» ابتداءً من مقدار الإمكانات المالية التي يستعين بها الفنان انتهاءً بالقدر من الشهرة التي تحصل له، حتى بعد وفاته، ودور مختلف تلك الفئات الفاعلة في ذلك كلّه، والتي تخدم مصلحة الفنان أحياناً وتتناقض معها أحياناً أخرى. إن هذا الأفق يُتيح استخلاص كل ما هو مشترَك بين الفن ومجالات أخرى (المصالح المالية، الاحتراف المهني، الحسابات. . . إلخ.) واستخلاص ما هو مخصوص بالفن وحده: وبخاصة، الدور الذي يؤديه الخَلَف، وهو دور أساسي في النجاح الفني، ويُتيح كذلك استخلاص الأهمية المعلّقة على مفهوم الندرة (سواء الندرة المادية، وتلك هي حال كل عمل فني وحيد فريد، أم الندرة الأسلوبية أي الأصالة) التي هي عامل دائم في رفع سعر الأعمال الفنية [Moulin, 1995].

بعد خمس وعشرين سنة أتاحت لها المقاربةُ نفسها التي اعتمدتها في كتابها [1992] (*L'artiste, l'institution et le marché*)، دراسةَ خصوصيات الفن المعاصر لا خصوصيات الفن الحديث،

وبخاصة عمل المؤسسات الأساسي مع انشطار النتاج الفني بين «فن موجَّه إلى السوق» و«فن موجَّه إلى المتاحف». يمكن لسوسيولوجيا سوق الفن هذه أن تتركّز على بعض الفئات من الناس، كفئة خبراء الفن [Moulin et Quemin, 1993] أو فئة المخمّنين [Quemin, 1997].

ثمة دراسات أخرى تندرج في منظور مشابه، فقد أقامت لِيَا غرينفلد (Liah Greenfeld) علاقة بين الأساليب ونماذج النجاح وفئات جماهير الفن في إسرائيل، وبيّنت كيف أن نوعان من السيرورة المهنية ينفتحان تبعاً لتعلّق الأمر بالفن التجريدي أو بالفن التصويري، مع فئات متمايزة من «حرّاس الفن» (منظمو المعارض، نقاد الفن، حفظة الفن)، كما بيّنت كيف نما تشابك العلاقة بالفن وفرض معيار التجديد وحدَه [Greenfeld, 1989]. وفي الولايات المتحدة كثَّف ستيوارت بلاتنر (S. Plattner) [1996] أبحاثه على دراسة السوق المحلية، فأعاد من جديد رسم شبكة العلاقات الاقتصادية بين الفنانين والتجار وهواة جمع اللوحات الفنية.

عندما يتعلّق الأمر بالأشخاص الأكثر انخراطاً في دورة القيم المالية المرتبطة بالفن، كأصحاب صالات العرض (الغاليريات)، نقترب من اقتصاد الفن، وهو الآخر فرع معرفي آخذ في النمو (وبخاصة في مجال الصناعات الثقافية) لكننا لن نتناوله في بحثنا هذا [Benhamou, 2003]. يمكن لنا أن نعتمد أيضاً منظوراً أكثر قرباً من سوسيولوجيا المهن، على نحو ما فعل أنطوان هنّيون [1981] في مجال أصحاب المهن الخاصة بالأسطوانات، مُبرِزاً دور أولئك الذين يُسهِمون في صنع وتوزيع حاملات الموسيقى ونشرها. كذلك أظهرت ناتالي إينيك في مجال منظمي المعارض كيف يتحوّل أفراد هذه الفئة من «مهنيين» تدريجياً ليصبحوا «مؤلفين» ويكتسبوا امتيازات الفنانين الذين يعرضون أعمالهم [Heinich, 1995].

من منظم المعرض إلى مؤلفه

في الثمانينيات ظهر في فرنسا نوع جديد من الوساطة الثقافية: صاحب المعرض. حتى ذلك الحين، كان تنظيم المعرض يتولاه أحد أمناء المتاحف، من دون أن يظهر اسمه في الواجهة بل يبقى من وراء الستار. وكان أمين المتحف يكتفي باختيار بعض الأعمال الفنية من متحفه ويستعير بعض اللوحات من متاحف أخرى، ثم يتولى الإشراف على تعليق اللوحات في صالة العرض وكتابة المعلومات الخاصة بكل لوحة في كاتالوغ المعرض من دون أن يُذكر اسم كاتب هذه المعلومات.

شيئاً فشيئاً بدأ منظمو المعارض يوقعون باسمهم نصاً موجزاً يكون بمثابة مقدمة لكاتالوغ المعرض، حتى ولو لم يظهر كاتب المقدمة بأنه هو الذي أملى المعلومات الواردة في الكاتالوغ. بيد أن كاتب المقدمة كان يُذكَر اسمه في الصحافة ويُشار إليه في المعرض نفسه. ثم أخذت مهمة منظم المعرض تتسع وتتعقد: فموضوعات المعرض طرحت مشكلة شخصية: فقد كانت الغاية عرض أعمال فنانين مغمورين نادراً ما عُرِضت لوحاتهم؛ فكان يُستعان بمختصين في مجالات متنوعة، وكان ديكور المعرض يُدرَس ويُصمَّم بدقة ويشرف على تنفيذه فنان ديكور محترف. أما في ميدان الفن المعاصر، اكتسب منظمو المعارض سلطةً مطلقة (انصبّ عليها نقد إيف ميشو .Y) Michaud [1989] وبيّن شططها): فقد كان «تنظيم» معرض لفنان غير معروف ليصبح محطّ الأنظار وموضوع الحديث، يعني إطلاق فنان بإخراجه من الظلمة إلى النور، وإطلاق صيت منظم المعرض في آن معاً.

يُسهم نقاد الفن أنفسهم في هذا التطوّر: فهم بإعلانهم عن هذا المعرض لا يكتفون بذكر خصائص ومزايا اللوحات المعروضة بل يذكرون أيضاً الخصائص والمزايا التي يتميّز بها أسلوب عرض اللوحات (من كيفية تعليقها إلى لون الجدران التي تعلَّق عليها). في الوقت نفسه نشأت حقوق قانونية لأفراد هذه الفئة الجديدة من الوسطاء الذين اكتسبوا صفة مؤلفين: في العام 1998، ولأول مرة في التاريخ، استحق معرض «متحف السينما في باريس» الذي نظَّمه هنري لانغلوا (H. Langlois) حكماً قضائياً بأن يتمتع بحق حماية حقوق منظّمه بوصفه مؤلِّفاً وبوصف المعرض «عملاً فكرياً» [Edelman et Heinich, 2002].

أخيراً، يمكن لعمل نقاد الفن أن يكون موضوعاً لسوسيولوجيا التلقي، إذ لم يعد موضوعاً لـ «تاريخ جملة الدراسات النقدية» فحسب، على نحو ما يوجد تقليدياً في الدراسات الأدبية. يمكن - في تتمّة أبحاث بيار بورديو - إيضاح الصلة القائمة بين الوضع الاجتماعي والسياسي للنقاد وبين مواقفهم الجمالية، على نحو ما فعل في ألمانيا جوزيف جورت (J. Jurt) [1980] الذي بيّن أن خطاب الصحافيين يتوقف على الخيارات الأيديولوجية التي تتبناها الصحف التي يكتبون فيها. غير أنه يمكن أيضاً - في منظور أنثروبولوجيا القِيم - استخلاص أنماط الأنظمة القِيَمية التي يستخدمها النقاد المفسّرون والمعلّقون: فقد استطاع بيار فيردراجيه [2001] (P. Verdrager) أن يُعيد بناء المنطق الذي استندت إليه الأحكام القِيَمية المختلفة المعتمَدَة تجاه كاتب واحد والمبنية إما على تقدير العمل وإما على تقدير الاستيحاء.

المؤسسات

في معظم الأحيان يُمارس الأشخاص عملهم في إطار مؤسسات لها بدورها تاريخٌ ومنطق خاصّين بها، على نحو ما يُثبت التاريخ الاجتماعي للفن. هنا أيضاً نجد أنفسنا على حدود عدة اختصاصات من العلوم الاجتماعية.

يستعين الأميركي وليام بومول (W. Baumol) [1966] بالاقتصاد ليبيّن أن الإدارات تلجأ إلى رفع تكلفة العروض الحية بواسطة معونات تزيد من توقعات النوعية في ما يتعدى الإمكانات التي تقدمها السوق. كذلك في فرنسا، أسهمت الهيئات التابعة للدولة والتي تُعنى بشؤون الموسيقى العصرية في تكوين عالَم مغلق على نفسه حيث يتقلّص جمهور المستمعين وتتضخم تكلفة التنظيم [Menger, 1983].

لقد كان التاريخ القانوني لوضعية الأعمال الفنية ووضعية أصحابها هو الآخر موضع أبحاث ودراسات في الولايات المتحدة (Merryman et Elsen, 1979) وفي فرنسا (Soulillou, 1995; Edelman, 2000). وما أكثر الدراسات والأبحاث في مجال سوسيولوجيا المنظمات والهادفة إلى طلب استخدام الخبرة في الداخل، بناء على طلب من مؤسسات عامة لنشر الثقافة. كما أن التاريخ الثقافي أسهم في دراسات كثيرة كُرّست لإدارات الدولة في فرنسا [Laurent, 1983; Ory, 1989; Urfalino, 1996]، رصدت تطوّر المحاور الثلاثة الكبرى في السياسات الثقافية، وهي: تكوين مجموعات الأعمال الفنية، والمساعدات التي تذهب إلى الفنانين مباشرة، والجهود التي بدأت تُبذَل منذ منتصف القرن العشرين لنشر الفن في أوسع الأوساط الاجتماعية.

من المهم أن نعرف كيف يمكن لمؤسسة أن تؤثر في ممارسات

العمل الفني وفي وضعيته وتلقّيه وأن تغيّر ذلك كله. ففي الولايات المتحدة بيّنت روزان مارتوريلا (R. Martorella) [1982, 1990]، كما بيّن سيرج غيلبو (S. Guilbaut) [1983] كيف يتمكن أصحاب القرار في أوساط الفن الدولية أن يغيّروا لوقت طويل خريطة القيم، بواسطة الاستراتيجيات التي يتبعونها. كذلك المتاحف، فإنها تؤثر في القيم الاقتصادية والثقافية للأعمال الفنية [Gubbels et Van Hemel, 1993] كما تؤثر فيها المعارض التي تشكّل وسيطاً لابدّ من المرور فيه، يكشف للملأ عن ظاهرة ثقافية كما يحسّن ظروف التلقي الفني [Heinich et Pollak, 1989]. أخيراً، في ظلّ غياب أكاديميات حقيقية تمارس اليوم الدور المركزي الذي كان يعود لها في السابق، فإن «الأكاديميات غير المرئية» المشكّلة من الخبراء الإداريين توجه السياسة الثقافية، وبالتالي تؤثّر في الإبداع الفني (Urfalino, 1989; Urfalino et Vilkas, 1995).

معضلات العمل الثقافي

منذ الستينيات، وأكثر من ذلك في الثمانينيات أيضاً، مع وصول الحزب الاشتراكي إلى الحكم في فرنسا، وجد العمل الثقافي، الذي تقوم به السلطات العامة، نفسه وجهاً لوجه أمام معضلة متكررة يختصرها الشعار التالي: «المساواة في الوصول إلى الثقافة». فغالباً ما يتكشّف المطلب الديمقراطي عن تناقض في المجال الثقافي: فمن جهة **أولى**، يُعتبَر الوصول إلى الثقافة امتيازاً ـ وقد رأينا ذلك عندما عرضنا لأبحاث بيار بورديو ـ ومن جهة **ثانية**، تنحو جودة الفن نحو أن تُقاسَ بمفاهيم وعبارات تضعها «الطليعة» وتستثني غير العارفين بها.

أمام هذا التناقض، تم اعتماد سياسات عدّة، ارتكزت

أُولاها على إنكار المشكلة واعتبارها غير قائمة ـ وكأنما ليس هناك من تناقض ـ فتُركت الأمور تسير على حالها من دون تدخل: وتلك هي السياسة الليبرالية، وهي قليلة النفقات لكنها تولّد الإقصاء، ولاسيما الإقصاء الذاتي في الميدان الثقافي.

السياسة **الثانية** تجهد هي الأخرى في تجاهل المشكلة، ولكن على نحو واعٍ وإرادي، مبشّرةً بأنه ليس هناك أي سبب يحول دون وصول الثقافة إلى الجميع: هذا الاتجاه هو الذي أخذ به «العمل الثقافي» وبخاصة في ميدان المسرح الذي جهِد لكي يضع أعمالاً مسرحية كبرى في متناوَل أدنى الفئات ثقافة وينقلها إليها.

ثمة سياسة **ثالثة** لا تُنكِر المشكلة ولا تتجاهلها، لكنها خلافاً لذلك تمارس الهروب إلى الأمام: إنها السياسة الشعبوية التي بتصويرها الدناءة عظمةً تنادي بحق الاختلاف ممجّدةً ثقافة العامة. وهنا أيضاً ربما كانت الفرصة سانحة لإبراز قيمة أشكال تعبيرية أصيلة، ولكن تحت طائلة إبقاء المحرومين في حرمانهم، وذلك بتحويل «الفن» وخفضه إلى «ثقافة» توازي التسلية، من التلفزيون إلى كرة القدم. وقد شهدت الثمانينيات جدلاً واسعاً بين المثقفين حول هذا الموضوع الذي غدا بالغ الأهمية وبخاصة لدى المدرّسين.

أما السياسة **الرابعة** فقد كانت هي الأخرى هروباً إلى الأمام، ولكن من جهة أخرى، نحو النخبة لا نحو الفئات الشعبية: فقد جعلت الطليعة موضع اهتمامها وأهملت التعميم الديمقراطي للثقافة. وتلك سياسة تتميّز بالتقرّب من الفنانين المرموقين ومجاملة أوساط المختصين بالفن اللامعين الضيقة. لكن عيبها أن كل من لا يكون قريباً من تلك الأوساط تُقصيه من

دائرة اهتمامها إقصاءً تاماً سواءً كان من الفنانين المغمورين أو من الأوساط الشعبية، مشجعةً في الوقت نفسه حركة النقد التي تهاجم تدخل الدولة في مضمار الفن.

على هذا النحو تتوزّع اليوم المواقف السياسية من العمل الثقافي، حيث تتجابه الاتجاهات النخبوية والشعبوية والليبرالية والتدخلية.

الكلمات والأشياء

يمكن لنا أن نوسّع دراسة الوسائط إلى ما يتعدّى الأشخاص والمؤسسات: فالكلمات والأرقام والصور والأشياء تُسهِم هي الأخرى في التأثير بتوسطها بين العمل الفني وكيفية النظر إلى هذا العمل. مرةً أخرى وفي الوقت الذي تُثري فيه السوسيولوجيا التي تعارض التجربة الفورية التي تبدو أنها تضعنا على علاقة مباشرة بلوحة فنية أو بنص أدبي أو بقطعة موسيقية فإنها تعارضها وتنقضها. والموسيقى بالذات، هي الأكثر حاجة إلى الاعتماد على الوسائط، وذلك أن الأشياء الشديدة الحضور في الفنون التشكيلية المتمثلة في لوحات ومنحوتات، لا تشغل إلا حيّزاً ضئيلاً لكن لابدّ منه في آن معاً، لإنتاج الموسيقى ونشرها.

إن الخصوصية التي تُميّز معظم هذه الوسائط هو كونها غير مرئية وشديدة الحضور في آن معاً. تلك هي بامتياز حال التصوير الفوتوغرافي الذي أسهم اختراعه ثم تطوّره من الأبيض والأسود إلى الألوان إسهاماً كبيراً في إثراء «المتحف الخيالي» الذي تكلّم عنه أندريه مالرو (A. Malraux). وإن كل لقاء بعمل فني يستحضر صوَرَ الأعمال الفنية الأخرى بحيث يحدُثُ نوع من المقارنة في ما بينها من

دون وعيٍ منا. لقد بات نشر الفن جزءاً لا يتجزّأ من المحيط الجمالي، يجمع بين الصور والكلمات المواكبة التي تقدّم معلومات في شأنها تفسرها وتُقيّمها. كما أن الدراسات الحديثة الوافية لحياة الفنانين ونشر مراسلاتهم وتفاصيل سيَرهم الذاتية تُسهِم في إثراء الثقافة البصرية والسمعية والأدبية.

جدران المؤسسات بالذات «تسوّر» النظرَ والسمْعَ بعدما كانت هي نفسها مسوَّرَةً بكثرة العوائق والضغوط التقنية والإدارية والاقتصادية والفنية التي حكمت إنشاءها [Urfalino, 1990]. والتوقيع الذي يمهر الأعمال الفريدة بات بدوره صانعاً لتلك «الهالة السحرية» التي ـ بحسب بنيامين ـ تكلل العمل الفني بقدسية، ويحفّها موكب عشرات بل مئات آلاف النسخ المصورة، لا بل وعشرات النسخ المزوَّرة [فرانكل (Fraenkel)، 1992؛ دوتّون (Dutton)، 1983]. ثم تأتي بعد ذلك الدعايات الرنانة أثناء البيع في المزادات العلنية حيث تباع اللوحة الواحدة بأسعار جنونية تُسهِم بدورها في شحذ التأويلات والتفسيرات في شأنها.

وعلى نحو أقل سطوعاً، تتولّى الإطارات الذهنية المجسدة إلى هذا الحدّ أو ذاك في مهارات جسدية وتهيئة الأجواء للإدراك الجمالي: تصنيفات وترتيبات وفق أنماطٍ شتى [ديماجيو (Dimaggio)، 1987] وبخاصة تصنيف الأنواع الفنية؛ مهارات معرفية أو صوتية أتقنها الخبراء المحترفون [Bessy et 1995 [(Hennion, Maisonneuve et أو الهواة الغاوون [Chateauraynaud), Gomart), 2001]؛ وحتى التصورات حول ما يجب أن يكون عليه الفنان الأصيل المستمدَّة من سِيَر حياة الفنانين، ومن الطرائف ـ وأحياناً الأساطير ـ التي تُروى عنهم، والتي تكوِّن ثقافة مشترَكة في مجتمع ما. من سوسيولوجيا الإدراك إلى سوسيولوجيا الانتداب

انفتحت مجالات متعددة لعلماء سوسيولوجيا الفن، والتي بدأ البحث فيها حديثاً.

الفن والمال

خلافاً لما يحدُث في معظم مجالات الحياة الاجتماعية، فإن المال لا يصلح لأن يكون أداةً لقياس قيمة الفن، في العصر الحديث على الأقل. يمكن لكتاب يُباع منه بضع مئات من النسخ في السنوات الأولى بعد صدوره، أن يكون على المدى المتوسط أو البعيد مصدرَ ثروة هائلة لناشرٍ يعرف كيف يراهن في «المدى الطويل» على «الأدب الخالص» بدلاً من الطبعات التجارية على المدى القصير [بورديو (Bourdieu)، 1977]. كذلك، يمكن للوحة تُباع ببضعة فرنكات في حياة الفنان الذي أبدعها، أن تُباع بملايين الدولارات بعد قرن على وفاته، ثم بنصف هذا السعر في مزاد علني بعد ذلك. فثمة لوحات معاصرة كان يشتريها أصحاب المجموعات الفنية بأسعار خيالية منذ عشر سنوات، ولا تجد اليوم من يشتريها بعُشر الثمن الذي بيعت به آنذاك.

لم يكن الأمر كذلك على الدوام. في العصور الوسطى، حينما كان إنتاج الصورة مازال عملاً حرفياً، كان ثمن اللوحة يُقاس بـ «طول اللوحة وعرضها» أي بحسب المساحة المصوَّرة أو المنحوتة، لا بحسب «قيمة» الفنان وموهبته وشهرته. ووفقاً للتنظيم الأكاديمي ـ وعلى نحو شرعي يزداد رسوخاً ـ كان يُطلب العمل الفني من الفنان ويُدفع له الثمن بعد إنجاز اللوحة. أما في العصر الحديث، في نظام «ذي رسالة» يبدو من الطبيعي ألا يكسب الفنان شيئاً مادامت موهبته لم تعرف الشهرة (يكون الفنان

في مرحلة «البوهيمية»)، أو يكسب ثروة طائلةً حينما يغدو فناناً فذاً (تلك كانت حال ثروة بيكاسو الذي كان يمكن له أن يصبح أكبر أثرياء العالم لو أنه باع لوحاته قبل أن يموت).

وذلك أن الفن بات اليوم في «صلب نظام التميُّز والتفرّد» [Heinich, 1991] عدو التنميط والمعادلات، وحيث ينطوي النجاح التجاري على المدى القصير على خطر الخضوع للقوانين السائدة والعجز عن الإتيان بفن مُبدِع. في الوقت نفسه ثمة إمكانات استثنائية لرفع السعر في فنون الصورة (الفنون «الأوتوغرافية»)[1] بحسب ما يرى الفيلسوف نلسون غودمان (N. Goodman) [1968] خلافاً للفنون «الألوغرافية»[2] كالأدب مثلاً أو الموسيقى التي يمكن إعادة إنتاجها إلى الأبد من دون أن تفقد شيئاً من قيمتها. بيد أن ضخامة المبالغ المطروحة في سوق الفن وتقلّبها يُثبتان أن المال ليس هو المؤشر الصحيح للدلالة على قيمة الفن.

نظريات الوساطة

يطرح عالَم «الوسطاء» هذا مسألة ناشئة عن صعوبة فصل الوساطة عن القطبين اللذين تسعى بينهما، بين الإنتاج والتلقي. من

(1) الفنون «الأوتوغرافية» (autographiques): الأوتوغرافيا هي طريقة في الطباعة نشأت في مطلع القرن التاسع عشر أتاحت طباعة رسوم مصورة بواسطة حجر كلسي (ليتوغرافيا) لنقلها على الورق بالحبر. أتاحت هذه الطريقة تفادي الحفر الذي يغيّب التفاصيل الدقيقة في الرسوم.

(2) الفنون «الألوغرافية» (allographiques): هي جميع تجليات الفن سواء من حيث موضوعه أو من حيث مبدعه أو من حيث مادته وإنتاجه.

جهة الإنتاج، فإن الأُطُر الذهنية مشتركة بين أفراد يشكّلون وسطاً واحداً، سواءً أكانوا فنانين أم غير فنانين؛ ويسعى منظمو المعارض إلى التشبّه في مسلكهم بمسلك الفنانين؛ وهؤلاء غالباً ما يكونون أفضل ممثلين لنتاجهم الفني حتى ولو لم يعملوا سلفاً على تهيئة تلقيها وبناء هذا التلقي على نحو ما بيّنت سفتلانا ألبرز [1988] بخصوص رمبرانت، وكما بيّن تيا دي نورا [1995] بخصوص بيتهوفن، وبيار فيردراجيه [2001] بخصوص ناتالي سارّوت (N. Sarraute). وأحياناً، إضافةً إلى ذلك، تؤدي الوساطة دوراً حتى في إنتاج العمل الفني نفسه، وذلك عندما تكون إجراءات اعتماد النتاج الفني (المعارض، دور النشر، التعليقات في الصحافة... إلخ.) جزءاً من النتاج نفسه يجعل إنتاج الفن شراكةً بين ثلاث أطراف: المنتجين والمتلقين والوسطاء [Heinich 1998a].

أما من جهة التلقي، فهل نعدّ النقّاد من المتلقين أم من الوسطاء؟ يتوقف الأمر على نوعية التقدير الذي يرمي إليه هذا النقد فيدعم إلى هذا الحد أو ذاك حكم أصحاب الاختصاص وعمل الأجيال اللاحقة: وليست للنقاد أهمية ذات شأن إذا كان يتناول أعمالاً تروّج بسرعة، فهم هنا متلقّون كسائر المتلقين، في حين أنهم يتحوّلون إلى وسطاء لا غنى عنهم إذا كان العمل الفني صعباً ومعقداً، ورواجه بطيء. باختصار، أليست ميزة مفهوم «الوساطة» أنه ينحلّ وينتهي فور استخدامه؟

لا يعني ذلك أن ثمة ارتياباً بصحة ذلك المفهوم، لا بل يعني عكس ذلك، فالمطلوب هو بناء مقاربة عالَم الفن على نحو مختلف. فإذا واصلنا اعتبار القطبَيْن: «الفن» (النتاج الفني) و«الاجتماعي» (سياق إنتاجه وتلقيه) مختلف أحدهما عن الآخر، أمكن أن ينشأ بينهما سلسلة من «الوسائط» تتيح لنا الاقتراب منهما أكثر فأكثر بالتنقل بينهما: هكذا نجد أنفسنا حيث كنا في مرحلة ما قبل تاريخ

هذا الاختصاص محكومين بمغالطات من نوع «الفن والمجتمع» حيث أُفرِغ الفن في هذه العبارة من كل ما يعود إلى المجتمع، بحيث إن كل المحاولات الجادّة التي جرت من أجل عقد الصلات بين الفن والمجتمع كان مصيرها الفشل التام. لكن، إن نحن ارتضينا ـ بوصفنا علماء اجتماع ـ بأن نتعامل مع «الفن كمجتمع» (أي بوصفه مجتمعاً) فلا يعود هناك حواجز فاصلة بين القطبين، بل يُضحي بينهما نظامُ علاقات ينشأ بين الأشخاص والمؤسسات والموضوعات والكلمات ويضمن تنظيم التنقل المتواصل بين مختلف أبعاد العالَم الفني.

إذّاك، لا يعود هناك «وسطاء» أعمال يقومون بنسج علاقات غير مضمونة النجاح بين عالَمين منفصلَين، بل «وسطاء» بمعنى عمال يقومون بمهمّات «الترجمة» والتحويل التي تُنتِج الفن بكليّته في الوقت نفسه الذي يُنتِج الفن وجودَهم بالذات. هذا إذاً هو برنامج أبحاث «سوسيولوجيا الوساطة».

سوسيولوجيا الوساطة

على خطى سوسيولوجيا العلوم الجديدة ـ ومن أعلامها البارزين في فرنسا برونو لاتور (B. Latour) ـ يدعو أنطوان هنّيون علماء اجتماع الفن إلى الكفّ عن القول بالتناقض بين التحليل الداخلي والتحليل الخارجي، وكذلك بين القيمة الداخلية الذاتية للعمل الفني (في نظر الحس العام وفي نظر المختصين بالفن) والإيمان بتلك القيمة (في رأي علماء الاجتماع الذين يراعون النسبية). وهاكم الحدّ الأدنى من الشروط التي يرى أنطوان هنّيون أنه يجب توافرها في سوسيولوجيا الوساطة، مستمدَّةً من «البرنامج القوي» الذي وضعه عالم اجتماع العلوم دايفد بلُور (D. Bloor, 1983):

من جهة **أولى**، يجب تعقّب عمليات الانتقاء التدريجي لمراحل التاريخ الكبرى، وعدم إهمال الطرق التي سلكتها الأعمال الفنية لكي تصل إلينا، والتساؤل الدائم، منذ لحظة إبداع تلك الأعمال حتى لحظة تلقيها، حول التكوين المتزامن للأعمال والأسعار وأنظمة التثمين، وحول الأوساط والكلمات المستخدَمَة في وصف الأعمال الفنية وتوصيفها.

كما يجب من جهة **ثانية** عدم الفصل بين عالم الأعمال الفنية والعالم الاجتماعي وكأنهما عالمين مستقلَّين أحدهما عن الآخر استقلالاً تاماً، يتمتع أحدهما بقوة سببية تتيح تفسير الآخر، ولكن تتيح له أيضاً جعل موضوع أبحاثه عمل الناس للفصل بين الوقائع وتبيان الأسباب التي تصل في ما بينها، وتعريف بعضها بوصفه أساساً لبعضها الآخر، والتوافق على الأسباب العامة.

يمكن النظر إلى هذا البرنامج من زاويتين مختلفتين: فبحسب المنهج البنائي[3] الذي يشدد على البعد «الاجتماعي المبني» (فهو إذاً بعد لا طبيعي ولا موضوعي) في التجربة الإنسانية، نصل إلى نقد

(3) البنائية (constructivisme): تيار فكري حديث في علوم الإنسان والمجتمع يقوم على اعتبار أن العالم الاجتماعي ليس معطىً أو مجالاً مبنياً طبيعياً بل هو مجال تبنيه أعمال البشر أنفسهم. وفي الأساس البنائية نظرية تربوية فلسفية وضعها بياجيه منذ العام 1923 في مجابهة نظرية السلوكية التي تقصر التعلّم على الجمع بين الإثارة والاستجابة (الفعل ـ ردّ الفعل). وتفترض نظرية البنائية أن المعلومات التي تتكوّن لدى كل شخص ليست مجرّد «نسخة طبق الأصل» عن الواقع، وإنما هي «إعادة بناء» لهذا الواقع من جديد. وتسلّم المقاربة البنائية بأن الحيوية والقدرة المتوافرتان بالضرورة في كل متعلّم تتيحان له إدراك الواقع القائم من حوله.

يرى القيم الجمالية مصطنعة: وهو نقد كان إلى هذا الحد أو ذاك مضمون قسم كبير من سوسيولوجيا الفن لدى الجيل **الثالث**. خلافاً لذلك، فإنه بحسب المنهج المستوحى من سوسيولوجيا العلوم والتقنيات والذي يشدد بخاصة على دور الأشياء، لابدّ من إيضاح عملية البناء المتبادَلة التي تحصل بين الوقائع المادية والنشاطات البشرية، بين المُعطى والمبني، لا بل بين الخصائص الموضوعية للأعمال المبتدعة، والعروض التي تجعلها موجودة بوصفها كذلك. وهذا التوجه الأخير هو الذي تستهدفه سوسيولوجيا الوساطة، عبر تطبيقها على سبيل المثال على المسار الفني لِ باخ (مؤلفاته) بعد وفاته [فوكيه وهنّيون Fauquet et Hennion 2000].

وعلى نطاق أوسع، يمكن أن ننظر إلى «الوساطة» كما لو كانت كل ما من شأنه أن يقع بين العمل الفني ومتلقّيه، فتضرب في الصميم الفكرة التي سادت ماقبل السوسيولوجيا، والتي تصوّر مجابهة بين الطرفين. من هذا المنظور، ثمة مقاربات أخرى قادرة على منح هذا المفهوم قاعدة نظرية؛ فمفهوم «الحقل»[4] على نحو ما بلوره وصاغه بيار بورديو [1977، 1992] يوافق جيداً إشكالية الوساطة.

---

(4) الحقل الاجتماعي (le champ social): يعرّف بيار بورديو المجتمع (المعاصر) بكونه يتألف من أنشطة اجتماعية مختلفة يتناسب كلٌ منها مع حقل اجتماعي يتشكل المجتمع من تداخلها ومن تشابك العلاقات في ما بينها: الحقل الاقتصادي، الثقافي، الفني، الرياضي، الديني... إلخ. يتكوّن كل حقل اجتماعي وفقاً لمنطق وقواعد خاصة به تعيّنها أهدافه وأسباب قوته. ويأخذ بورديو على كارل ماركس أنه لم يرَ الرأسمال إلا في الحقل الاقتصادي في حين أن كل من الحقول الاجتماعية يتمتع برأسمال خاص به يهدف جميع الأفراد العاملين في حقل اجتماعي معين إلى التزود به سواء كان الرأسمال ثقافياً أو رياضياً أو اقتصادياً أو اجتماعياً أو رمزياً.

في الواقع لا يُختزل «الحقل» إلى مجرّد أخذ بعين الاعتبار لسياق العمل (وإن كان هذا كثيراً). والمثال/ النموذج الذي يقدّمه بورديو يسمح بتفكك المقياس الأحادي البُعد للمواقف ليتحول إلى مجال ذي بعدين: اقتصادي وثقافي. وهكذا يصبح من الممكن التعبير عن مختلف مجالات الحياة الجمعية حسب منظومة معقدة محددة عبر عوامل متعددة: مواقع تراتبية، وحجم وأنواع من رأس المال، وأقدمية... إلخ.

وهكذا فإن «حقل» الأدب يدفع إلى تدخل، ليس المعارضة الأولية بين فرد مبدع ومجتمع شامل، بل العلاقات الملموسة بين المنتجين، والناشرين، والاختصاصيين، والقرّاء، «القدامى» و«حديثي العهد»، وورثة ووصوليون، وأصحاب رأسمال اقتصادي أو ثقافي. وهذا أمر ذو قيمة أياً كان الموقف النسبي (وهذا الموقف هو أيضاً تراتبي) لـ «حقل» بالنسبة إلى الآخرين: بالنسبة إلى فلوبير كما بالنسبة إلى مؤلف قصص مصوّرة [Boltanski, 1975]، وبالنسبة إلى مانيه كما بالنسبة إلى مصمم أزياء [Bourdieu et Delsaut, 1975].

إن التفكير بالنشاطات الإبداعية بالمستوى نفسه مع كل النشاطات الأخرى، من حيث «الحقل»، يعني تجنّب المثالية الجمالية بالقدر نفسه مع تجنّب الاختزال الماركسي الميكانيكي الذي يعتبر الإبداع الفني بمثابة «انعكاس» (أو تعبير عن) مصالح الطبقة. لذا فقد أخذت التحديدات الخاصة موقعها، من خلال التفكير فيها ليس تعبيراً عن طبقات اجتماعية ولكن تعبيراً عن مواقف خاصة بحقل خصوصي.

لا ينفصل مفهوم «الاستقلالية النسبية» عن مفهوم الحقل عند بورديو وبخاصة عن مفهوم حقل الفن. لا يستقلّ أي حقل من حقول المجتمع عند بورديو عن الحقول الأخرى استقلالاً تاماً، فكل فرد من أفراد المجتمع يعيش بالضرورة وفي آن واحد في حقول اجتماعية عدة، بعضها أكثر شمولاً أو أكثر قوةً من بعضها الآخر. إن «حقل» نقاد الفن هو جزء من «الحقل» الفني الخاضع هو الآخر لضغوط سوق أكثر شمولاً من سوق الفن بمفرده، ولضغوط قوانين تُشرَّع في «الحقل» القضائي، ولقرارات تُتخَذ في «الحقل» السياسي... إلخ. إلا أن أي حقل اجتماعي لا يخضع بقضّه وقضيضه لقوانين وضغوط من خارجه، وإلا فقدَ صفته ولم يعد حقلاً اجتماعياً، بل يغدو مجرّد عمل لا تحكمه قواعد داخلية ولا يتمتع ببنية خصوصية.

بكلام آخر، كلما كان النشاط الاجتماعي مدعوماً بوساطة شبكة من المواقع والمؤسسات والناس كلما كان أكثر استقلالاً في أهدافه: إن قوة الوساطة متوقفة على مستوى استقلال الحقل. نراها في الحقل الأدبي حيث تتجاور مستويات مختلفة من الاستقلال تستدعي على نحو متفاوت عمل الوسطاء أو عمليات «ترجمة» الأهداف المخصوصة (أدب خالص) إلى أهداف أكثر عموميةً (أدب ملتزم). يمكن أن نرى في ذلك أن شدّ الحبال القائم بين الطليعية السياسية والطليعية الجمالية صراع من أجل الاستقلال، تبعاً لما إذا كان الناس يعملون من أجل تغليب القيم والقواعد الخارجية (خارج الحقل) أم يعملون خلافاً لذلك من أجل تغليب القيم والقواعد الداخلية[5] (داخل الحقل) [(Sapiro), 1999]. قدَّم مفهوم «استقلال الحقل» إلى

(5) الاستقلال بمعنى التسيير الذاتي أو (autonomie) الإدارة الذاتية التي قد تُفقَد أو تتعطَّل إذا تغلَّبت عليها القواعد والقيم الخارجية فينقلب الاستقلال إلى تبعية للخارج (hétéronomie).

سوسيولوجيا الفن دفعاً جديداً إلى الأمام تماماً كما قدَّم لها هذا الدفع مفهوم «الرأسمال الثقافي»؛ بذلك غدا بيار بورديو مرجعاً لابدّ منه لهذا الفرع المعرفي.

بيد أن مفهوم استقلال الحقل، كما مفهوم الوساطة يمكن الوصول إليهما من طريق مقاربة أخرى، هي مقاربة سوسيولوجيا التقدير والاعتراف. هذه الإشكالية التي تكوّنت انطلاقاً من الفلسفة [(Honneth), 1992] والأنثروبولوجيا [(Todorov), 1995] كانت قد بدأت تتبلور داخل السوسيولوجيا. فإذا ما طُبِّقت في سوسيولوجيا الفن يمكن لها أن تستند إلى مثال بديل اقترحه مؤرخ الفن، الإنجليزي آلان بونس (A. Bowness) [1989] وإضافةً إلى البساطة التي يتميّز بها هذا المثال، فإنه يمتاز أيضاً بكونه يأخذ بالحسبان العلاقة الزمانية(6) والمكانية لذلك الجانب الجوهري في مجال الفن، وهو جانب بناء الشهرة والمجد.

سوسيولوجيا الاعتراف

ينطلق آلان بونس من الفنون التشكيلية الحديثة ليُجيب عن السؤال الذي جعله عنواناً لكتابه *The Conditions of Success. How the Modern Artist Rises to Fame*) [1989]، وذلك من خلال شرح ما يُسمّيه «دوائر الاعتراف الأربعة». تتألف الدائرة **الأولى** من فنانين قليلي العدد هم أقران الفنان لكن رأيهم مهم جداً في نظره (لاسيما أن فنهم تجديدي، وأقلّ تعرُّضاً بالتالي لمعايير الحكم القائمة). وتتألف **الثانية** من هُواة جمع الأعمال

(6) الزمانية وليس الزمنية فالأولى تردّنا إلى الزمن بمعنى مرور الوقت والثانية إلى الشؤون الدنيوية ومفاهيمها خلافاً للشؤون الدينية ومفاهيمها.

الفنية وتجار يتعاملون بموجب صفقات في ما بينهم وبالاتصال المباشر بالفنان. و**الثالثة** هي دائرة أهل الاختصاص والخبراء والنقاد وأمناء المتاحف ومنظمي المعارض، وهم غالباً ما يشغلون وظائف في الإدارة والمؤسسات العامة، ويتعاملون بطريقة أو بأخرى مع فنانين. أما الدائرة **الرابعة** والأخيرة فهي الجمهور (وهو الآخر يعرف إلى هذا الحدّ أو ذاك بشؤون الفن) المهم من الناحية العددية لكنه بعيد عن متناول الفنان.

في ضوء هذا المثال يمكن إعادة النظر من خلال مفاهيم سوسيولوجيّة اختلاف الحالة بين الفن المعاصر والفن الحديث، في فرنسا على الأقل: فالدائرتان **الأولى** و**الثانية** انعكستا بحيث إن السوق الخاصة تنحو نحو أن تأتي في أعقاب عمل وسطاء الدولة (أمناء المتاحف، المفوَّضين، مسؤولي مراكز الفن، النقاد المختصين) لا أن تكون سابقة عليه في مسار التقدير، وذلك باقتناء النتاج الفني وإقامة معارض له والكتابة عنه. ذاك أحد الجوانب البارزة في ما يُسمّى «أزمة الفن المعاصر».

على الرغم من البساطة البادية في ذلك المثال ذي الدوائر **الأربع** ذات المركز الواحد، فإنه يمتاز بكونه يجمع بين **ثلاثة** أبعاد: هناك من جهة **أولى** المسافة المكانية بالنسبة إلى الفنان (فهو يعرف أقرانه الفنانين معرفة شخصية، وربما يكون على معرفة بتجار نتاجه والمعجبين بفنه الذين يشترون نتاجه، وقد يعرف المختصّين بفنه، وقد يكون على معرفة ولو سطحية بجمهوره). وهناك من جهة **ثانية**، مرور الزمن بالنسبة إلى حياته الحالية (أحكام أقرانه الفنانين تأتي على الفور، وشراء لوحاته يحدث في المدى القصير، والعارفون يتبيّنونه على المدى المتوسط، والأجيال المقبلة ستحكم عليه في المدى البعيد). وهناك

من جهة **ثالثة**، أهمية التقدير الذي نحن بصدده، في نظر الفنان، مقارنةً بكفاءة الذين يُطلقون أحكامهم على نتاجه الفني (من الدائرة **الرابعة** إلى الدائرة **الأولى** تبعاً لمدى استقلال علاقتها بالفن).

من ذلك يتبيّن بوضوح اقتصادُ الأنشطة الفنية غير المتوقَّع في العصر الحديث، حيث بات التجديد والإبداع الأصيل معياراً أساسياً للجودة يجعل من الفن المجال الذي تُمارَس فيه بامتياز «نظام التفرد والمزايا الفردية». في سلسلة «وسطاء» نتاج فني معين، كلما كان العدد قليلاً (فلا يتعامل نقدياً بل يتعامل بثقة جمالية) كلما كان أكثر فعاليةً في تأهيل ذلك النتاج، فقد لا يأتي ريعه إلا متأخراً أو بعد الموت. يمكن لفنان كبير أن يكون معترفاً به على مدى قصير شريطة أن يحدث ذلك على يد عددٍ من أقرانه الفنانين، أو من طريق مختصين بالفن من أصحاب الكفاءة الرفيعة (وتلك هي حال فان غوغ). فإن حدث ذلك من طريق الجمهور فثمة احتمال كبير بأن يكون الفنان غير مبدع أو ـ بعبارة أكثر دقة ـ بلا مستقبل (وتلك حال المصوّرين «الإطفائيين»[7] أو أن يكون فناناً يصوّر لوحات شعبية مستصغَرَة[8] وعلى العكس من ذلك، إذا لم يعترف بالفنان إلا بعض الفنانين الذين يأتون بعد موته بزمن طويل، فإنه يكون قد خسر الجانب الجوهري في عملية الاعتراف به.

ذاك هو كل منطق الفنانين الطليعيين [بوجيولي (Poggioli)، 1962] المألوف لدى المختصين إلى حد أنهم لم يعودوا يرون فيه

---

(7) المصوّرون «الإطفائيون» (pompiers): هم المصوّرون الذين كانوا في القرن التاسع عشر يعتمرون قبّعات لماعة تشبه خوَذ رجال الإطفاء وقد أُطلِقت عليهم هذه التسمية للهزء منهم. وكان منهم المصوّر الشهير وليام بوغرو (William Bouguereau).

(8) مصنفة في الفن المستصغَر (genre mineur): أي المناظر الطبيعية ومشاهد الحياة اليومية والوجوه والحيوانات والطبيعة الميتة.

غرابة لدى الجاهلين بأصول منطق الفنانين، فهؤلاء يصعب عليهم أن يتصوّروا أن المال ليس الأداة الصالحة لقياس قيمة عمل فني، أو بالأحرى يصلح إذا كان الحقل وموقع الفنان نفسه في هذا الحقل أكثر استقلالاً، أو أنه وساطة هزيلة لأنها جدّ منمّطة، على الأقل مادامت غيرَ مُرفَقة بوساطات أكثر غنىً لأنها أكثر شخصية وأكثر نقلاً للأحاسيس في الوقت نفسه (إمكان التقدير، ثقافة فنية، الإحاطة بالمشاعر...).

وساطة وحقول واعتراف: هل يجب الاختيار بين هذه الأشكال الثلاثة؟ بدلاً من المقاربات الخاصة لكل منها، فهي إضاءات مختلفة لمتابعة «مسار» عمل فني بين مرسم الرسام أو غرفة عمل الكاتب أو الموسيقي، وبين عيون أو آذان كل من يصل إليهم ذلك العمل الفني؛ إذ إن العمل الفني لكي يكون عملاً فنياً عليه أن يغادر المرسم أو الكتابة الفردانية، وذلك بفضل الاعتراف المنظم الذي يقوم به الوسطاء لكي يستطيع أن يدخل الحقل، وأن يتطوّر فيه بفضل وسائط أخرى متصلة بتناغم في الزمان والمكان. وأفضل ما يُعمَل تجاه تلك الأشكال المتنافسة هو وضعها أمام امتحان التطبيق الميداني.

تتيح نظرية الوساطة فهم الوظيفة التي يمكن أن تقوم به شبكة ما، لكنها لا تقدم أي فهم لبنية هذه الشبكة. أما نظرية الحقول فإنها خلافاً لذلك تُعنى بهيكلة الشبكة (وبخاصة بأبعاد التراتب في داخلها) من دون أن تقدّم أدوات لوصف التحوّلات والارتباطات التي تصعب قراءتها بانفصالها بالأحرى إلى حقول مخصوصة («حقل إنتاج»، «حقل تلقي»). ويعود الفضل إلى نظرية الاعتراف في إلقاء الضوء على شبكة الوساطة وهيكل بنيتها. وهي إضافةً إلى ذلك، تجعل مفهوم «الاستقلال» نسبياً فلا تنظر إليه وكأنه تطوّر حتميّ ومقبول

عالمياً. بيد أنها خلافاً لذلك تتيح فهم عمليات استحالة الأساليب الإرجاعية (التي تُعيد إلى أوضاع سابقة)، وهذا ما يعجز عنه مفهوم «الوساطة» طالما بقي مفهوماً لا يقوم على أساس من الزمان والمكان.

تراتبية مخصوصة

تقودنا مسألة الاعتراف هذه إلى خاصية رأيناها في سياق الكلام عن التلقي: لا يمكن فهم خصوصية الظاهرات الفنية من دون أن نأخذ بالحسبان تراتب الجماهير الذي لا ينفصل عن مفاعيل النخب وهي مفاعيل يُعبَّر عنها بالفروق الزمنية بين لحظات النجاح وأشكاله: الشهرة في المدى المكاني على المدى القصير، أم في الأجيال اللاحقة على المدى البعيد. هذه القدرة على الامتياز أو هذا المفعول النخبوي لدى الفن هو بالضبط ما وقف ضدَّه قسم كبير من سوسيولوجيا الفن منذ نشأتها، يحدوه إلى ذلك هاجس الديمقراطية. لكن إذا بقيت السوسيولوجيا تُلزِم نفسها بنقض نخبوية الفن والتنديد بها فإنها تحكم على نفسها بعدم فهم الآليات إلا فهماً جزئياً فحسب.

لئن كانت «سوسيولوجيا السيطرة» تفضح التفاوت واللامساواة فهي أقل قدرةً على معالجة علاقة الترابط والتواقف[9] أو التبعية المتبادَلَة التي تُمسِك الأشخاص والمؤسسات في شبكات الاعتماد المتبادَل (الصدقية المتبادَلة) حيث لا يمكن حتى للأقوياء أن يفعلوا «ما يحلو لهم» إلا تحت طائلة خسارة صدقيتهم. يجب تغيير العامل الفكري المرجعي أي البراديغم في السوسيولوجيا، ومعاينة علاقات

---

(9) التواقف (interdépendance): أي توقف شيء على شيء على نحو متبادل في ما بينهما.

الترابط - بعد التخلّي عن التنديد بعلاقات السيطرة - لكي نعرف إلى أي حد يشكّل الاعتراف المتبادل - وبخاصة في الفن - ركيزة أساسية في حياة المجتمع، وإلى أي حدّ يمكن له أن يُمارَس من دون أن يكون قابلاً للاختزال إلى علاقة توازن قوى أو إلى «عنف رمزي»[10] يرغم «اللاشرعيين» على الشعور بالاستياء، و«الشرعيين» على الشعور بالذنب.

تتيح إشكالية الاعتراف أيضاً وأخيراً، إعادة النظر والتفكير بمسألة التراتب الجمالي بتجاوز إظهار الحس العام (الشخص أمام أحاسيسه الذاتية) والجمالية النظرية (عالم من الأعمال الفنية المنفصلة عن العالم العادي وتتمتع بقيمة موضوعية). وذلك أن ما يهمّ عالم الاجتماع، من هذا المنظور، ليس أن يقرر إذا ما كان تراتب القيم في الفن قائم على أساس موضوعي، أم إنه ليس سوى نتيجة الذاتية، وبناء محض، بل هو وصف «الصعود بموضوعية»، أي جملة إجراءات الموضوعية التي تتيح لشيء يتمتع بخصائص مكتسبة أن يكتسب علامات القيمة التي تجعله «عملاً» في عيون مختلف فئات الناس [Heinich, 2000] المطبوعات والمعارض، التسعير والطرح في السوق، إظهار المشاعر العاطفية والنقد والتحليل بمعرفة ودراية، الأسعار والجوائز من كل نوع، الإدراج في الكتب المدرسية، التنقّل في المكان والحفظ عبر الزمان، ذلك كلّه - بين أمور أخرى كثيرة - عوامل تكوّن الشكل المخصوص لعظمة الفنان ومجده من خلال تنظيم هذا «الصعود بموضوعية» مقروناً بـ «الصعود بتميّز». وذلك كله يمثل مقدار من البرامج البحثية تنفتح أمام سوسيولوجيا الفن.

---

(10) تقوم نظرية العنف الرمزي على نظرية المعتقَد أو على نظرية إنتاج المعتقد، شأنها في ذلك شأن نظرية السحر، انظر: (Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques*, (Paris: Seuil, 1994), p. 188).

هشاشة المؤسسات

لنأخذ الجوائز الأدبية على سبيل المثال، وهي شكل مخصوص من أشكال «المؤسسات». حينما يكتفي عالم الاجتماع بإبراز الطابع المصطنع لتلك الجوائز، كاشفاً الغطاء عن أسبابها المستترة (التفاهم بين الناشرين وأعضاء لجان التحكيم... إلخ.) فإنه يرغم عمله على ألا يكون أكثر من تكرارٍ لما كان فعله الناس أنفسهم في كثير من الأحيان. خلافاً لذلك، يمكن له على نحو أكثر دقةً، أن يهتمّ بالتأثير الذي تُحدِثه الجوائز في الحائزين عليها: فالجوائز الأدبية ـ بالنظر إلى التراتب الهرمي الخاص بالوقائع الفنية ـ آثار متناقضة تتصل بمشكلات جوهرية كالعدالة والهوية المتماسكة [Heinich, 1999]. فالجوائز لا تخلق «مسافةً في علوّ الشأن» تفصل الفائزين بها عن محيطهم وعن زملائهم الأدباء الآخرين فحسب، بل إنها تخلق شكلاً من الاعتراف والتقدير لا يُقِرّه الكتّابُ، لاسيما أنهم يميلون إلى الإقرار باعتراف جمالي بعدد قليل من المختصين يدوم أمداً طويلاً يشمل الأجيال القادمة بدلاً من النجاح المالي والشهرة على المدى القصير.

والحال، إن حالة الضعف هذه أمام النقد هي مزية جوهرية في كل مؤسسة فنية في العصر الحديث، كنظام المعونات والمساعدات المالية، والإدارات، والأكاديميات... إلخ. وبتحويلها ما تشكّل على الهامش إلى رسمي مؤسَّس، تجد نفسها بالضرورة متَّهَمَة بالتضليل إذ تمنح تجريباً في التعبير المستقل الهادف إلى التفرّد والتميّز، والعازف عن آراء الآخرين وحكمهم عليه، إذ تمنحه اعترافاً وتقديراً جماعيّين. تلك أيضاً

ميزة في تناقض الفن تجعله ميداناً يجتذب اهتمام السوسيولوجيا على نحو خاص: حيث سلطانه ونفوذه ضعيفان تحديداً.

الفصل السابع
الإنتاج

من التلقي إلى الوساطة، صعوداً نحو المنبع نصل إلى منتجي الفن: المبدعين. كان الفنانون دائمي الحضور في التاريخ، خلافاً للجمهور والوسطاء؛ وذلك من خلال مزاياهم وسِيَرهم الذاتية، ولكن بصفة فردية، باستثناء التجمّعات الأسلوبية البحتة في «مدارس فنية». معنى ذلك أن دراستهم بوصفهم حالة جماعية هي مكسَبٌ لتاريخ الفن الاجتماعي، وهي بخاصة مكسب لسوسيولوجيا المهن حينما تدرس الفن.

المورفولوجيا الاجتماعية

«المؤلّف، من هو؟» سؤال فلسفي طرحه ميشال فوكو [1969] مدشناً بذلك تفكيك فئة تبدو من الوهلة الأولى أنها أمر بسيط لكن إذا تفحصناها من كثب تكشفت عن تعقيد بالغ. والحق، إن العمل الأساسي في سوسيولوجيا المهن الذي هو تعداد فئة من العاملين ووصفهم (من هم؟ كم عددهم؟) لمعرفة تكوّنها الاجتماعي، يمكن إلى حدّ ما القيام به لدراسة الفنانين الذين بقوا على أي حال زمناً طويلاً يُصنَّفون تحت عنوان «مهن متنوّعة» بين الفئات المهنية الاجتماعية التي تُحصيها «المؤسسة

الوطنية للإحصاء والدراسات الاقتصادية» (INSEE) [2002 (Desrosières et Thévenot),].

تلك هي العقبة **الأولى** التي تعثر عندها كل دراسة إحصائية: من الدراسة التي أنجزتها ميشال فيسّيلييه - ريسّي (M. Vessillier-Ressi) [1982] حول الكُتّاب، إلى الدراسة الأكثر طموحاً التي أشرفت عليها ريموند مولان [1985] ثم الدراسات الأكثر جدّةً حول الممثلين التي أنجزها ميشال منجيه (M. Menger) [1997] وكاترين باراديز (C. Paradeise) [1998]. تشكّل «المهن الفنية» «تحدّياً للتحليل السوسيولوجي» بحسب العبارة التي جعلها عالم الاجتماع الأميركي إليوت فريدسون (E. Freidson) [1986] عنواناً لكتابه ويوصي بالالتزام بمعيار التعريف الذاتي، من منظور المنهج الإثني، معتبراً أن الفنان هو كل شخص يقول عن نفسه أنه فنان؛ هذا ما فعلته منظمة اليونيسكو أيضاً في فترة معينة، ولكن بطبيعة الحال من دون أن يحلّ ذلك مشكلات التعريف النظري للفنان والتطبيق العملي لذلك التعريف وهما الغاية من وراء تلك الأبحاث الإحصائية.

يصطدم تعريف الفنانين بحدّين تراتبيَّين: فمن جهة **أولى** هناك الحدّ بين الفنون الكبرى والفنون الصغرى أو مهن الفن، ومن جهة **ثانية** هناك الحدّ بين المحترفين والهواة، وقد بدأ هؤلاء الهواة يصبحون موضوع دراسة في فرنسا بفضل الأبحاث الإحصائية التي تدعمها وزارة الثقافة [1996 ,(Donnat)؛ 1997 ,(Fabre)]. لكن تلك الأبحاث قلّما تستخدم المعايير الكلاسيكية المستخدَمة في سوسيولوجيا المهن (المورد المالي، الشهادات، الانتساب إلى جمعيات مهنية... إلخ.): ذلك لأن النشاط الفني نادراً ما يكون موجّهاً لأغراض اقتصادية، وغالباً ما يرافقه عمل آخر أو مهنة أخرى

هي التي تضمن الحصول على مورد العيش؛ كما إن المهارة الفنية يمكن تعلّمها واكتسابها من دون المرور بقنوات التعليم الرسمي، ولا وجود لبنى الانتساب إلى هيئات جماعية منذ أن اندثرت جمعيات الفنانين وتدهورت أوضاع الأكاديميات الفنية في ظل وضع تطغى فيه الفردية.

مؤشر البروز

لابدّ من إيجاد منهجيات مخصوصة من أجل فهم خصوصية العمل (l'objet)، على نحو ما كانت عليه الحال غالباً في سوسيولوجيا الفن. من أجل دراسة وفهم «الفنانين»، كان على ريموند مولان [1985] ومعاونيها أن يجعلوا في المقام الأول معياراً هامشياً في سوسيولوجيا المهَن، هو معيار الشهرة أو «البروز الاجتماعي»، تُبيِّن مخالطة هذا الوسط أنه في محلّه تماماً.

لهذا الغرض، انتخبوا عدداً كبيراً من المطبوعات المهنية (مجلات فنية، كراريس إعلانات البضائع... إلخ.) أحصوا فيها أسماء الفنانين وعدد المرات التي يرِدون فيها. وذلك مؤشرٌ أساسي إلى «التقدير» الفني يُضفي أساساً موضوعياً على انتماء الفنانين إلى المهنة وعلى مدى اندماجهم فيها. كما نجد في ذلك أيضاً الدور الأساسي الذي يمارسه «الوسطاء» النافذون إلى هذا الحد أو ذاك تبعاً لموقعهم في «الحقل».

غير أن المؤلفين يحذّرون بقولهم، بطبيعة الحال «فإن القاعدة العريضة لذلك السبر لا تسمح برغم ذلك بالخلط بين معايير الاحتراف وبين معايير النوايا الإبداعية»: وبكلام آخر، لا تزعم الموضوعية السوسيولوجية مطلقاً بأنها توضح التجربة

الذاتية في العلاقة مع الإبداع (أي شعور المرء بأنه فنان) كما لا تزعم بأنها توضح نوعية الأعمال الفنية أو مدى جودتها.

تتيح الدراسة التي أشرفت عليها ريموند مولان تبيّن الخصائص التي تميّز جملة الفنانين الفرنسيين في مطلع الثمانينيات. إن معظم الفنانين الرسامين والنحاتين هم من الرجال، وبخاصة في المراتب العليا القريبة من مستوى الشهرة والنجاح. وهذا المستوى يتأخر بلوغه عنه في مهن أخرى، فإحدى الخصائص التي تميّز هذه المهنة هي انعدام وضوح رؤية المستقبل فيها، على نحو ما يبيّن ميشال منجيه [1989] في أبحاثه. إن الاندماج العائلي لدى الفنانين يبقى هامشياً بالنظر إلى كثرة العازبين وقلّة عدد الأبناء لدى المتزوجين منهم، فهو دون متوسط عدد الأبناء في الأسر الأخرى؛ وأصولهم الاجتماعية غالباً ما تكون متنوعة فالفنانون ينشأون في أوساط شديدة التنوّع والاختلاف، والزواجات تحدث غالباً في المستويات العليا من الهرم الاجتماعي، وتدلّ على مدى الرفعة التي اكتسبتها حالة الفن؛ وما أكثر الفنانين الذين تزوّجوا بنساء ينتمين إلى أوساط اجتماعية أرقى من الأوساط التي ينتمون إليها.

وأخيراً، ما أكثر الفنانين الذين يقولون عن أنفسهم إنهم «عصاميون» (أي إنهم لم يحصلوا على شهادات جامعية) في حين أنهم حصّلوا في واقع الأمر تعليماً جامعياً رفيعاً. إن «أسطورة العصامية» هذه إذا أرجعناها إلى أرض الواقع تستدعي بعض التصحيح من منظور واقعي تفسيري قائم على تبيّن المعطيات والوقائع. ولكن من منظور تفهّمي تعاطفي قائم على تحليل التصورات، لا نجد فيها شيئاً من وهم اللاعقلانية: فهي ليست في حقيقة الأمر سوى نتيجة التصوّرات الحديثة عن الفنان، التي ما فتئت

منذ العصر الرومانسي تغلّب الموهبة الفردية على التعلّم، والجدارة الشخصية على النقل الجماعي لمصادر المعرفة، والإلهام على العمل.

ينتهي البحث بمحاولة إدخال تغيرات الاتجاه الجمالي تبعاً لمفعول الجيل، بهدف تفسير خيارات التعبير الفني بمحددات جيليّة أي جماعية. غير أن هذه الخلاصة التي قد لا تكون مُقنِعة ليست هي الأهم مقارنةً بالوصف غير المسبوق لهذه الفئة غير الاعتيادية التي يخدع تميّزُها على الأقل من خلال الصعوبات المنهجية للتأطير الإحصائي.

سوسيولوجيا الهيمنة

في المقابل فإن مشروع بيار بورديو كان تفسيرياً بشكل واضح وموجهاً باتجاه الأعمال الفنية، عندما بدأ بكتابة «سوسيولوجيا المنتجين» (منتجي الفن)، وبخاصة الكُتّاب ـ بمن فيهم فلوبير ـ الذين كانوا محور كتاب (*Les règles de l'art*) [1992]. والأمر يتعلق في الواقع بشكل واضح بوضع «أسُس لعلم الأعمال الفنية (science des œuvres) الذي لا يكون موضوعه الإنتاج المادي للعمل الفني فحسب، بل إنتاج قيمة هذا العمل أيضاً». ليست سوسيولوجيا المنتجين هذه سوى معبَر لابدّ منه إلى سوسيولوجيا الأعمال الفنية من منظور غير وصفي (التكوّن الاجتماعي) ولا من منظور تفهّمي (تحليل التصوّرات) بل من منظور تفسيري (يتناول ولادة الأعمال الفنية) ونقدي أحياناً حينما يهدف إلى شجب «معتقدات» العاملين.

نبقى على قرب من المشروع المادي الكلاسيكي الذي يقوم على تفسير العمل الفني: لم يعد هذا التفسير لا من خلال خصائص رعاته ومشجعيه أو من خلال سياق تلقّيه، بل من خلال مزايا منتجه

وخصائصه؛ إذ لم يعد هذا المنتج يُعتبَر فرداً نفسانياً ـ كما في الجماليات التقليدية ـ ولا عُضواً في طبقة اجتماعية ـ كما في التفكير الماركسي ـ بل يُنظر إليه بوصفه يشغل موقعاً في «حقل إنتاج مصغَّر» ينتمي إليه نتاجُه. هذا المعامل الجماعي، «الحقل»، يناظره عامل مرجعي فردي ـ لكن، ناتج عن الظروف الاجتماعية ـ هو «جملة الاستعدادات» («هابيتوس»)، بالتوازن بين بنية الأنشطة والأعمال، والإجراءات التي تنخرط فيها وتكملها.

يمتاز هذا التحليل بكونه يتجنّب اختصار العمل الفني واختصار منتجه بدائرة عامة («المجتمع» أو هذه الطبقة الاجتماعية أو تلك) ـ على نحو ما رأينا في معرض الكلام عن الحقل بوصفه وساطة ـ بفضل مفهوم «الاستقلال النسبي». على أنه لا يستطيع تجاوز حدّ يكمن في مشروعه بالذات المنتظم حول إيضاح مفاعيل «إسباغ الشرعية» وهي مفاعيل تستطيع بواسطتها القيمُ «المهيمنة» فرضَ نفسِها على «الخاضعين» الذين يُقِرّون بكونها قيماً «مشروعة» فيُسهِمون بذلك في إنتاجها ثم في إحالتها إلى سواهم.

عرف مفهوم «الشرعية» المأخوذ عن ماكس فيبر أفضل تطبيق له في ميدان الفن: فقد كان بمثابة قاعدة أساس ارتكزت عليها سوسيولوجيا الهيمنة التي نحت نحو إبراز تسلسل المراتب (التراتب) المكشوف إلى هذا الحدّ أو ذاك داخل الحقل، لتصل إلى «إزالة الغموض» و«الأوهام» التي يُبقي عليها الناس في علاقتهم بالفن. من هذا المنظور يتصل المسعى البنائي ـ بالضرورة ـ بتفكيكيةٍ نقدية حيث يتجه تغيير طبيعة مفاهيم الحس العام نحو تشويهها وجعلها مصطنَعة: بما أن العروض السائدة للأعمال الفنية «مبنية اجتماعياً» فإنها ستُصبح غير ملائمة لموضوعها لأنه جرى نقضها باستراتيجيات.

والحال، إن هذه الغاية النقدية لا تنطوي على مفاعيل تحريرية فحسب، فهي إضافةً إلى كونها قلّما تتيح فهم منطق تلك البناءات في نظر الناس، فإنها ترمي إلى اتهام الآخرين بالذنب بل إلى خلق شعور بالذنب لديهم إذا استعادها الناس وارتضوا بها، كما هي على سبيل المثال حال سوسيولوجيا بورديو التي تغلغلت كثيراً في عالم الثقافة. كل شخص له نصيب من الشهرة أو يتمتع بقدر من السلطة، بوصفه «مهيمناً» يصبح بموجبها مشاركاً في إسباغ تلك الشرعية (غير المشروعة، في نظر السوسيولوجي) أو محرضاً عليها.

على الصعيد السوسيولوجي المحض، ينطوي ذلك التوجّه على مساوئ أخرى تجعل عدداً من العمليات التحليلية صعبة وعسيرة. ذلك أن اختزال الأبعاد المتعددة في الحقل الواحد ـ لا بل اختزال تعدد الحقول بالذات ـ إلى مبدأ واحد هو مبدأ الهيمنة، لا يُتيح الأخذ بتعدد مبادئ الهيمنة، حتى حينما تكون مقبولة نظرياً. شرعية، وتميّز، وهيمنة تسود في عالم ذي بُعدٍ واحد يتشارك فيه الشرعي وغير الشرعي، المتميّز والمبتَذَل، المهيمن والخاضع. بيد أن تعدد مستويات الشهرة والمجد، ومستويات القيم، وأشكال العدالة، يستتبعُ الكثير من اللُّبس والتعقيد: فالخاضعون في نظام قيم معيّن هم مهيمنون في نظام قيم آخر؛ والتنديد بالشركات العابرة للقوميات والذي يقوم به فنان معاصر لا يجعله «خاضعاً» ولا مهمَّشاً [بورديو، 1994]، لا بل على العكس من ذلك، فهو نفسه يندّد به فنانون آخرون لأنه قطب من أقطاب «هيمنة» الفن المعاصر الذي تدعمه المؤسسات.

بالإضافة إلى ذلك، فإن سوسيولوجيا الهيمنة هذه، بتشديدها على بنى التسلسل الهرمي (سُلّم الرتب) لا تساعد على وصف واقعي للعلاقات المتبادَلة فعلياً والتي هي أشدّ تعقيداً مما تسعى تلك

السوسيولوجيا إلى تصويرها باختزالها في مجرّد علاقة قوى بين المهيمنين والخاضعين. وهي أخيراً، أقلّ توافقاً مع التحليل الإدراكي للمعنى الذي تتخذه التصورات التي يريدها الضالعون في عملية الإبداع الفني. وعندما يكون هانز هايكه (H. Haacke) بحاجة إلى تقديم نفسه فناناً على الهامش، فإن ذلك جزء من منطق عمله وشرطٌ من شروط نجاحه؛ وهذا ما يحتاجه السوسيولوجي حاجةً قصوى لكي يفهم ويحلّل بدلاً من أن يوافق الفنان على قوله ويرسخ في نظام تقديس الفن المعاصر الفكرةَ القائلة بأن المعارضة السياسية مرادفة بالضرورة للهامشية الفنية.

ذاك ما يُفسِح في المجال أمام أشكال أخرى من السوسيولوجيا يمكن لها دراسة منتِجي الفن.

عمل فني ـ حقل ـ هابيتوس

يختصر بورديو [Bourdieu, 1984, p. 210 - 213] ذلك كلَّه بقوله: «موضوع العمل الفني هو إذاً «هابيتوس» متّصل بموقع، أي داخل حقل [...]. وتفعل المحددات الاجتماعية فعلَها الذي تظهر آثارُه في العمل الفني من جهة **أولى** من خلال «هابيتوس» المنتِج، وهي بذلك تحيلنا إلى الظروف الاجتماعية لإنتاجه بوصفه فرداً اجتماعياً (الأسرة... إلخ.) وبوصفه منتِجاً (المدرسة، العلاقات المهنية... إلخ.) كما تظهر من جهة **ثانية** من خلال الطلبات والقيود الاجتماعية التي تنطوي عليها الوضعية التي تتخذها في حقل إنتاج ما (مستقل إلى هذا الحدّ أو ذاك). وما نسمّيه «إبداعاً» هوَ التقاء بين هابيتوس مكوّن اجتماعياً وموقع أو موقف كان قد تشكّل أو بات ممكناً داخل تقسيم عمل الإنتاج الثقافي [...].

لذا، فإن صاحب العمل الفني ليس فناناً متميّزاً ولا جماعة اجتماعية [. . .] بل هو حقل إنتاج فني، جملةً [. . .].

يحتلّ فلوبير بوصفه محامي الدفاع عن الفن من أجل الفن، موقعاً محايداً محدداً بعلاقة سلبية مضاعفة (يعيشها رفضاً مضاعَفاً) بـ «الفن الاجتماعي» من جهة **أولى**، وبـ «الفن البورجوازي» من جهة **ثانية**. فهو بوصفه «فناناً» يعبّر عن العلاقة المضاعفة للرفض المضاعَف تعبيراً يضعه في مجابهة مع «البورجوازية» ومع «الشعب»، وبوصفه فناناً «خالصاً» يضعه في مجابهة مع «الفن البورجوازي».

السوسيولوجيا التفاعلية

يتساءل عالم الاجتماع الأميركي هوارد بيكر (H. Becker) المعروف بأبحاثه الرصينة حول الهامشية والمهمّشين، يتساءل في كتابه **عوالم الفن** (*Les mondes de l'art*) [1982] حول إنتاج الفن لا من خلال تعيين هوية المبدعين أو من خلال تبيّن مزايا حالتهم البنيوية، بل من خلال توصيف الأفعال والتفاعلات الناشئة عنها التي تأتي الأعمال الفنية نتيجة لها. ويهدف الكتاب كما يقول المؤلف في مقدمة كتابه إلى دراسة «هيكليات العمل الجمعي في الفن» بحسب منهج فكري «يراعي النسبية، ويقوم على الشك، وديمقراطي»، وهو على النقيض من الجماليات الإنسية ومن سوسيولوجيا الفن التقليدية الموجَّهَتين نحو تحليل «الروائع الفنية».

تكمن أهمية العمل الذي أنجزه بيكر في كونه لم ينحصر في إنتاج نوع من دون غيره من أنواع الإبداع الفني، بل تناول الرسم كما تناول الأدب والموسيقى والتصوير الفوتوغرافي ومهن الفن

المختلفة... والجاز. وفي مختلف تلك المجالات يسلّط الضوء على ضرورة التنسيق بين الأعمال المتعددة بالضرورة في مجال واحد: تعدد لحظات العمل (التصوّر، التنفيذ، التلقي) تعدد المهارات والكفاءات (كما في مقدّمات الأفلام السينمائية) تعدد أصناف المنتجين وفئاتهم. (يميّز بيكر بين الفنان المحترف المندمج والفنان المستقل والفنان الشعبي والفنان البسيط).

أظهر هذا التوصيف الميداني للتجربة الواقعية حقيقةَ هذه التجربة الجماعية في جوهرها والمتكاملة والخاضعة لإكراهات مادية واجتماعية خارج نطاق المشكلات الجمالية المحض. وبذلك، فهو يُدشن عملية تفكيك التصورات التقليدية: التفوّق الجوهري للفنون والفنون الكبرى[1] في جوهرها وبحدّ ذاتها، وفردية العمل الإبداعي، وأصالة الفنان وفرادته.

ينجم عن ذلك السؤال الجوهري التالي الذي يستنطق علم السوسيولوجيا جملةً: عندما نقلّص التصوّرات الخيالية والرمزية إلى مجرّد أوهام ألا نَحول بذلك دون فهم تلك التصورات وفهم منطقها في نظر الناس من دون الالتفات إلى خصوصية العلاقة بالفن (هذه الخطورة هي ما يُسمّى أحياناً بالسوسيولوجيا السطحية)[2]؟ فلئن كانت تلك العلاقة تقوم بالضبط على تصوّر الإبداع كأنه إلهام فردي

---

(1) الفنون الكبرى (genres majeurs): هي الأعمال الفنية التي تصوّر مشاهد من التاريخ والميثولوجيا والدين، خلافاً لما يُسمّى بالأعمال الفنية المستصغرة (genres mineurs) في الفن الكلاسيكي وهي اللوحات التي تعتبَر شعبية وتصوّر مناظر طبيعية ومشاهد من الحياة اليومية ووجوهاً وحيوانات وطبيعة ميتة.

(2) sociologisme: هي عبارة تنطوي على معنى نقدي لنزعة بعض علماء الاجتماع إلى جعل السوسيولوجيا حصرية، أي إنّها قادرة بمفردها على تفسير كل شيء، بإقصاء المناهج المعرفية الأخرى كعلم النفس الفردي وعلم النفس الاجتماعي وغيرهما من العلوم الإنسانية. وقد يصل نقد السوسيولوجيا العادية إلى حدّ اتهامها بالسطحية والابتذال.

وليس إكراهاً جمعياً، أفلا يجب على السوسيولوجيا أن تجعل من بين أهدافها استخراج الأسباب التي يمكن أن تكون لدى الناس وتجعلهم يتمسكون بتلك التصورات، أياً كانت درجة تماسكها بالنسبة إلى الأشياء المعنية، ولاسيّما إذا كان ذلك التماسك ضعيفاً وهشاً؟

بيكر وبورديو

يشدّد مفهوم «عالَم الفن» الخاص بالسوسيولوجيا التفاعلية، بحسب ما يرى بيكر، على علاقة التبعية المتبادَلة والتفاعلات الواقعية المؤدّية إلى تكوين علامة تطبع شيئاً ما بأنه عمل فني و«تدمغه» بذلك الطابع. ويشدد مفهوم «الحقل» الذي يميّز سوسيولوجيا الهيمنة، بحسب ما يرى بورديو، على البنى التحتانية والمراتب الداخلية، وعلى ما ينشأ من نزاعات مع «حقول» أخرى وعلى الموقف منها.

ويجمع بين بيكر وبورديو أنهما يُسلّطان الضوء على تعدد فئات الأشخاص المنخرطين في الفن وأن يأخذ في الحسبان المواقف العملية والظروف المحيطة بها وسياقاتها: وهذا هو إسهام السوسيولوجيا المخصوص في مجابهة التركيز التلقائي للحس العام إما على كائنات مفرطة في الفردية (مثل الفنانين) وإما على فئات بالغة العمومية (الجمهور، الوسط الفني، السلطة...). هاتان المقاربتان، وفقاً للمشروع الوضعي، موضوعهما حصراً هو التجربة الواقعية، وليس ما يكوِّنه الناس عن تلك التجربة من تصورات لا تحضر إلا على سبيل أوهام يجب الكشف عنها. كما يجمع بين المقاربتين ما يتميّز به الموقف النقدي في السوسيولوجيا: السعي إلى نزع الغموض عن معتقدات الحس العام باستقلالية الفن وفرادة العبقرية الفنية

(وذاك هو المشروع «النسبي، الشكاك، والديمقراطي»، على نحو ما يقول به بيكر).

بكلام آخر، هل يجب أن ينحصر دور السوسيولوجيا في تبيان نسبيّة القيم، أم عليه أن يتّسع إلى فهم الأسباب التي تدفع الناس إلى اعتبارها قيماً مطلقة، وكيف يحدث ذلك؟ وفي ذلك ما يدفع كل عالم اجتماع إلى اتخاذ قرار حاسم وجوهري يجعل اشتغالَه على الفن غير قابل للمناورة والمداورة. ولئن كان تبيان الوقائع ضرورةً لابدّ منها لتتبُّع التصورات (وهذا عمل بالغ الضرورة وشديد الخصوبة في مجال الفن المُترَع بالقيم) فلا عجب إذاً أن يكون على عالم الاجتماع اختيار أحدِ أمرين: فإما أن يتوقف عند هذا الحد طبقاً للمشروع الوضعي بحيث يكشف الحقيقة التي تُخفيها التصوّرات طبقاً للمشروع النقدي، وإما أن يجعل من هذه المرحلة الأولى إحدى مراحل المشروع ـ فيكون ذا نَفَس أنثروبولوجي، فتقوم على استخلاص منطق تكوين التصورات وإظهارها.

سوسيولوجيا الهوية

ذاك أيضاً ما يفتح طريقاً آخر أمام سوسيولوجيا منتجي الفن: لا من أجل دراسة تكوين هذه الفئة ولا من أجل الكشف عن حقيقة علاقاتها البنيوية بالهيمنة، ولا حتى من أجل تبيّن علاقات التفاعل المتبادَل، بل من أجل تحليل الهوية الجمعية للمبدعين بأبعادها الموضوعية (وفقاً لما تراه سوسيولوجيا المهن التقليدية) والذاتية (تلتقي عندئذٍ بسوسيولوجيا التصورات التي مازالت في طور النشوء والتكوين).

موزارت كما يراه نوربير إلياس

الطريق **الثانية** هي التي شقّها نوربير إلياس في شأن موزارت [1991] من خلال دراسة مكانته الموضوعية في البلاط بوصفه خليطاً عجيباً غريباً من الدونية الاجتماعية والتفوّق الإبداعي. ويرى إلياس أن موزارت كان ضحية فجْوَتَيْ عظَمة الفجوة الأولى بين الـ «هابيتوس» أصوله الاجتماعية البورجوازية وحياة البلاط التي كان يُلزِمه بها وضعه؛ والفجوة **الثانية** بين أمير مقتدر، لكن عاجز عن أن يقدّر فن خادمه حق قدره، وخادم ذي موهبة خارقة لكنه مرغم على البقاء في وضع التبعية لمخدومه، تماماً على شاكلة الموسيقيين في عصر كان فيه الفنانون أياً كان مجالهم الفني وأياً كانت موهبتهم لا ينعمون بعد بالامتياز الذي سيتمتعون به خلال القرن التاسع عشر. وتماماً كالوضع الذي عاشه قبل قرنين من الزمن الصائغ بنفينيتو شلليني (B. Cellini) في إيطاليا النهضة حيث كان المبدعون الذين يتطرّفون في إبداعهم يُتهمون بالغرابة ويُعابُ عليهم إبداعهم.

في حقل كان غير «مستقل» بعدُ بما فيه الكفاية، وحيث كانت إمكانات «الوساطة» بين المُبدِع وجمهوره شحيحةً شحّ «تقدير» الجمهور للمبدع، لم يكن بإمكان الفنان أن يفوز بتعامل الآخرين معه وفقاً لما يرى أنه جدير به. كما لم يكن بإمكانه أن يفرض إبداعه في عالم لم يكن قد استوعب بعد مثال الفنان المبدِع الأصيل المتمكّن من المهارة التي يمتاز بها. وأخيراً، يُضاف إلى هذا التناقض بين العظمة الكامنة بالقوة والتي كان موزارت يعرف في قرارة نفسه أنه يحملها في داخله كونه

موسيقاراً، والضِّعة البادية الظاهرة من خلال كونه خادماً، يُضاف تناقض آخر ذو طبيعة نفسانية عميقة ناتج عن تناقض علاقته بوالده.

وبذلك، يجمع إلياس التحليل السوسيولوجي لهوية الفنان بالتحليل النفساني لحالة المبدِع، فيتيح له ذلك تفسير الكيفية الذاتية التي كان موزارت مرغَماً بها على أن يعيش وضعية العبقري من خلال حالة الإحباط والانهيار الدفين التي أسهمت، على حدّ قول السوسيولوجي إلياس، في موته المبكّر.

يتبيّن مما سبق أن تبيان الشروط الخبيئة أو فلنقل غير المفصَح عنها، لا يعادل بالضرورة عملاً نقدياً لفكّ الألغاز في الأفكار المتوارَثَة أو في «الأساطير» الشعبية، على نحو ما فعل النقد الحديث، وبخاصة بفضل رولان بارت [1957] (R. Barthes) وبفضل إيتيامبل [1952] (Etiemble): بل ربما كان أيضاً الإفصاح عن منطق حبيس تحت التصورات التي يحملها الناس عن عمل إبداعي.

تتيح تلك التصورات أيضاً تفسير بعض الوقائع الموضوعية المستخرَجَة عبرَ البحث: كصعوبة تعيين الحدّ الفاصل بين الفنانين المحترفين والهواة المقلّدين مثلاً، أو الإصرار على العصامية سواء كانت حقيقة واقعة أو وهمية جزئياً، أو تزايد عدد الفنانين بشكل ملحوظ في فترات معيّنة (خلال القرن التاسع عشر والجيل الأول من القرن العشرين) وذلك مؤشر إلى علوّ شأن النشاط الفني وحسن سمعته المتزايد. والميزة الأخيرة هذه أساسية جداً لا لمعرفة شأن الفنان في العصر الحديث (وهو يحتل فيه مكانة تشبه من وجوه عدة مكانة الأرستقراطية القديمة) فحسب، بل لمعرفة مكانته المخصوصة في السوسيولوجيا أيضاً. وما إن توضع السوسيولوجيا على الصعيد

المعياري وتسمح لنفسها بأن تتخذ موقفاً من القيم التي يستثمرها الناس، فإن موقفها سيتوزّع ـ كما كانت الحال مع مدرسة فرانكفورت على نحو ما رأينا بين التنديد الديمقراطي بالنخبوية الفنية والتباهي الجمالي للقيم المناوئة للبورجوازية. وليس في ذلك أي تناقض داخلي شبيه بذلك التناقض الذي تثيره عبارة بيار بورديو في سياق كلامه عن الفئات التي تُغلِّب الرأسمال الثقافي على الرأسمال الاقتصادي: «الفئات الخاضعة في الطبقات المهيمنة».

تحليل الكلام والأقوال (وكذلك تحليل الصور حينما تتوفر) هو الذي يقدّم الأساس المنهجي لمثل تلك التحاليل بأكثر مما يفعل الإحصاء أو معاينة السلوك والتصرفات مباشرة: إما النصوص المكتوبة، أي كتب السيرة، وكتب السيرة الذاتية، ومراسلات الفنانين، وإما الكلام والأقوال المسجّلة أثناء الأحاديث والحوارات التي اشتهرت بها السوسيولوجيا «النوعية». ومن هذا المنظور الذي تعتمده «سوسيولوجيا إدراكية» على نحو ما عرّفها ماكس فيبر، استطاعت ناتالي إينيك أن تستعيد فضاء الحدود المتاحة للكتّاب المعاصرين، العاملين في «نظام ذي رسالة» حيث إن نوعاً من الاقتصاد المعكوس يجعل واقع العيش المريح هو ما يمكّن من توفير الوقت للعمل الإبداعي، وليس العمل الإبداعي هو ما يوفر كسب العيش. يمكن استخلاص عدد من «النماذج المثالية» للكاتب من خلال موضوعات مختلفة: «التوفيق بين العمل في الإبداع ومورد العيش المادي، بين عدم تحديد الحال والصلات مع الآخرين، بين الموهبة والاستلهام، بين النشر والتقدير، بين أنماط العيش وحالة الأديب الكبير» [Heinich, 2000]. وليس في ذلك دراسة لنفسية الأديب أثناء عمله وليس فيه دراسة سوسيولوجية لظروف الأدب الاجتماعية، ولا نقد للأيديولوجيات المساعدة على الكتابة، وإنما هو سعي لمعرفة الشروط

التي يمكن معها للكتابة أن تكون أيضاً إيجاد هوية للكاتب، وأن تكون مغايرةً لأنشطة وأعمال أخرى تحدد الفرد.

وفي ما يتعدّى تفسير الأحوال والأوضاع الاجتماعية يمكن لسوسيولوجيا المنتجين أن تقوم على تفهُّم تصوّرات الناس، فتضطرّنا مسألة الإلهام، مرة أخرى، إلى تحديد دقَيق لوضعية السوسيولوجي: فإذا كان يسعى إلى إدراج موضوعه في الأطر العامة المألوفة في السوسيولوجيا، فسيصل إلى البرهنة على أن «الإلهام» الذي يتحدّث عنه البعض ليس هو «في الواقع» إلا وهماً أو «خرافة»، فالمبدعون شأنهم شأن جميع البشر مُلزَمون بـ «عمل». وهو بذلك لا يفعل أكثر من استعادة كلام مبدعين حاليين كثر يهمّهم أن يحطّموا تصورات ذات حسّ عام يرون أنها لا تُساعد قطّ على التميّز والتفرّد، أكثر مما يهمهم الحفاظ على صورة نمطية لأنفسهم، حتى ولو كانت صورة تفرّد وامتياز. أما إذا سعى إلى فهم منطق مختلف تلك التصوّرات (حتى ولو أدخل عليها بعض تلك التي يروّج لها عدد من سوسيولوجيي الفن) فإنه سيعثر، من خلال شهادات الناس، على التناوب بين أوقات العمل وأوقات الإلهام، وسيبرهن على أنهم يشددون في كلامهم على هذا البُعد أو ذاك تبعاً للسياق الذي يجد المبدعون أنفسَهم فيه أثناء الكلام عن عملهم وتبعاً للقيم التي يريدون تبنيها والدفاع عنها.

كلمة «فنان»

لم تولَد كلمة فنان (artiste) إلا في نهاية القرن الثامن عشر للدلالة على الرسّامين والنحاتين الذين كانوا يُسمّون قبل ذلك «حرفيين» [Heinich, 1993a]. ثم ما لبثت كلمة «فنان» أن اتسع نطاق دلالتها ليشمل منذ بدء القرن التاسع عشر عازفي

الموسيقى وممثلي المسرح، ثم ممثلي السينما في القرن العشرين. ترافق اتساع نطاق دلالة التسمية «فنّان» مع تغيّر في معناها حدث ببطء شديد فتحوّل تدريجياً من معنى التسمية المحايدة إلى معنى وصفي تقويمي يحمل أحكامَ قيمة إيجابية. وكما كلمة «مؤلف» المستخدَمَة في مجالات الأدب والموسيقى والسينما، فإن كلمة «فنان» غالباً ما استُخدِمت بمعنى النعت الإيجابي حتى ولو أنها اسم نوع، كما في عبارة «إنه فنان حقاً!» أو «يا له من فنان!».

يدلّ ذلك التغيّر التدريجي على تطور تثمين الإبداع في المجتمعات الغربية وعلى ميْلٍ تاريخي لانزلاق الحكم الجمالي من العمل الفني إلى شخص الفنان؛ وقد تتبَّع إدغار زيلسل [1926] ذلك الميل. وثمة ميل، بمفعول رجعي، نحو اعتبار الفنانين المتميّزين في الماضي «نماذج» تمثل فئاتهم الفنية: يتصوّر الحس العام، كما يتصوّر حتى المختصون بالفن أحياناً، أن كل الفنانين في عصر النهضة كانوا يتمتعون بوضع مماثل لوضع ليوناردو دا فينشي ورافاييل ومايكل أنجلو، في حين أن هؤلاء كان لهم وضع استثنائي ناتج عن تميزهم وتفرّدهم ولم يكونوا قط نماذج تمثل الفنانين الآخرين.

ثمة مؤشر إلى هذا التثمين هو ظهور الخيال الأدبي الذي كان يتخذ من الفنانين أبطالاً، وتلك ظاهرة لم تكن معروفة قبل العام 1830. ومع الرومانسية اندرج الفنانون والكتّاب في إطار جديد من التصوّرات ينسب نشاطهم إلى الموهبة الكامنة في داخلهم (وليس إلى التعلّم والفهم والتمثّل) ويرى أن البراعة التي يتميزون بها هي كفاءة كامنة فيهم بالضرورة وليست قدرة على فهم العلاقات واستيعاب قواعدها: فالمُبدِع لكي يكون فناناً

حقاً عليه أن يُثبِت أصالةً وتفرّداً، وأن يثبت في الوقت نفسه قدرةً على التعبير عمّا في دخيلته وعلى نحو يبلغ مستوى العالمية.

يستتبع تثمين «الفنان» على هذا النحو توسيعاً في رقعة المعنى يجعل حدود هذه الفئة مائعة بمقدار ما باتت ذات شأن رفيع. تزايدت ميوعة تلك الحدود مع الفن المعاصر الذي تميز بجملة من الممارسات الجديدة تجمع بين الرسم والنحت والصورة الفوتوغرافية والفيديو والاستعراض السينوغرافي والعمران المدني وحتى الفلسفة... وهذا ما يفسّر رواج كلمة «تشكيلي» الأكثر حياداً من كلمة «فنان»، والتي تُعفي من استخدام كلمتَيْ «مصوّر» (أو «رسام») و«نحات» اللتين كانتا تستخدمان في الفن الكلاسيكي وفي الفن الحديث وما عادتا صالحتين للاستخدام في الفن المعاصر [Heinich, 1996a].

يُطرَح السؤال على النحو نفسه حينما يُراد تركيب مهن الفنانين. تتيح السوسيولوجيا الوضعية والتفسيرية، عبر البحث الإحصائي، إيضاح تكرار سمات المهن المتشابهة، وصلاتها المحتملة بعوامل من خارج الفن: كالمنشأ الاجتماعي، والميول السياسية، والخطط الاجتماعية، والتناظر مع الوسطاء والجمهور الأكثر قابلية لتوفير التقدير المطلوب... تعمل السوسيولوجيا الإدراكية على نحو مختلف: فهي من جهة **أولى** تتوجه إلى المعنيين لتقف على وجهة نظرهم ورأيهم في مهنتهم بالذات، ومن جهة **ثانية** تسعى إلى فهم الأسباب التي تدعو هؤلاء المبدعين كما تدعو المعجبين بهم أيضاً إلى النفور من اعتبار عملهم «مهنة». هذا المفهوم يستدعي في آن معاً جعلَ الغايات التي يسعى وراءها الشخصُ شخصيةً (أي نابعة من

شخصه ويرضى عنها شخصياً)، وتنميطَ الوسائل بانتقاله من عمل إلى آخر (كما في السلك الدبلوماسي) في حين أن الخصوصية التي يمتاز بها فنان يُعتبَر فناناً أصيلاً هي أنه يهدف إلى بلوغ غاية غير شخصية، عظمة الفن، بوسائل شخصية إلى أقصى ما أمكن له ذلك: إبداع أصيل متفرّد ومتميّز أي خارج عن المألوف. لذا، فإن فهمَ الأسباب التي تدفع الفنان إلى رفض اعتبار عمله «مهنةً» وتطبيق مراحلها عليه، وكيف يرفض ذلك ويتهرّب منه، يعادل أهمية تبيان ما يجعل ذلك الرفض غير ممكن في الواقع. بطبيعة الحال، يمكن للمنظورَين (الإدراكي التحليلي، والتفسيري النقدي) أن يكونا متكاملَين لا متعارضين. بيد أن المشكلة هي في أننا إن نحن آثرنا المنظور **الثاني** يمكن أن نتوقف عنده طوعاً لشدّة التأثير الذي يُحدِثه النقد والكشف اللذان يمارسهما.

مرةً أخرى نرى إلى أي مدى تحوّل خصوصية الظاهرات الفنية إلى موضوع مفضَّل لدى السوسيولوجيا، فتدفع البحث فيه إلى أقصى حد؛ لكنها بذلك تفتح أيضاً أمام هذا الموضوع آفاقاً جديدة.

الفصل الثامن
مسألة الأعمال الفنية

تشكّل سوسيولوجيا الأعمال الفنية البُعدَ الأكثر إثارةً للجدل في سوسيولوجيا الفن وربما الأكثر تخييباً للآمال في آن معاً.

الحض على الكلام عن الأعمال الفنية

«دراسة الأعمال الفنية بالذات سوسيولوجياً»، «الانتقال من التحليل الخارجي إلى التحليل الداخلي» أو من التحليل السياقي إلى التحليل الجمالي: هذا الحض غالباً ما يتكرر لا على لسان المختصين بالفن وهم من خارج السوسيولوجيا، بل على لسان قسم من سوسيولوجيي الفن بالذات. ويمكن له أن ينطبق على برامج شديدة الاختلاف تبدأ من المواد التي تكوّن العمل الفني (تأثير الأصباغ على تقسيم العمل داخل المحترَف، أو طلاء الألوان على تقسيم مزاولة الرسم [White, 1965]) إلى إقامة الصلة بين مزاياه الجمالية مع الخصائص الخارجية (الفكر التعليمي المدرسي [Panofsky, 1951])، تقنية الحساب، فن الرقص [1972 Baxandall,]، فن وعلم رسم الخرائط [Alpers, 1983]. وهو يعني من طرف خفي على أي حال أن السوسيولوجيا لا يمكن لها أن تكتفي بدراسة السياق والمؤسسات، ومشكلات الحال والشأن،

وإطارات التلقي والإدراك، في الاتجاهات التي تتبعناها أعلاه.

المشكلة **الأولى** التي يطرحها ذلك الحضّ على دراسة الأعمال الفنية سوسيولوجياً هي أنه يستند غالباً إلى فكرة مهيمنة تميل إلى اعتبار أن السوسيولوجيا ربما كانت أكثر ملاءمةً من الفروع المعرفية الأخرى (أو تساويها على الأقل) التي تدرس هذا الموضوع، أي تاريخ الفن، الجماليات، والنقد الفني. وليس الهدف من تلك الدراسة معرفة شيء جديد عن الفن بقدر ما هو إثبات أن السوسيولوجيا قادرة على تقديم معرفة جديدة للمختصين به الذين عليهم، كي يصبحوا قادرين على القيام بعمل جيد، أن يتحوّلوا جميعاً إلى السوسيولوجيا. ويمكن لنا أن نُقيم في وجه هذا المثال النزّاع إلى الهيمنة، مِثال «توزّع الكفاءات» (على الفروع المعرفية المختلفة) الذي يُتيح الانتقال إلى فروع معرفية محاذية للاستعانة بها، بدلاً من النزعة الصراعية التي تؤكّد جازمةً تفوّق السوسيولوجيا حتى في ميادين بحثٍ سبقتها إليها فروع معرفية أخرى.

المشكلة **الثانية** على النقيض من المشكلة **الأولى**، وهي خطر الانزلاق، من دون دراية بذلك، نحو اعتماد وجهة نظر غريبةٍ الغربةَ كلَّها عن السوسيولوجيا، بدلاً من جعلها موضوعاً للدرس والبحث. والحق أن الحض على دراسة الأعمال الفنية يخضع ضمناً إلى موقف مسبق شديد السطوة في عالم العارفين والعلماء وبخاصة بين المختصين بالفن، يقوم على أولوية الأعمال الفنية بدلاً من الأشخاص أو الأشياء. وإذ ينحشر عالم الاجتماع، وفي رأيه أنه يجب بداهةً «الاهتمام بالعمل الفني»، في هذا التسلسل الهرمي الضمني لعالم المعرفة، فإنه يجازف بركوب مخاطرة لا تُحمَد عقباها، إذ لا يعود قادراً على رؤية ما الذي في ذلك الحضّ ليس سوى مجرّد انعكاس لمُعامل فكري مرجعي يجعله، من دون أن يعي

ذلك، الأساس الذي يحمل موقفاً إبستيمولوجياً، بدلاً من أن يجعل ذلك الموقف موضوعاً للتفحص والبحث على قدم المساواة مع أي قيمة أخرى يحملها الناس ويوظفونها، حتى ولو كانوا زملاء له في الجامعة.

أخيراً، هناك مشكلة **ثالثة** يطرحها ذلك الحض أو الحث على دراسة الأعمال الفنية سوسيولوجياً هي غياب منهج التوصيف السوسيولوجي للأعمال الفنية (إلا من خلال التقارير التي يُعِدّها أفرادٌ معيّنون) وفي هذه الحالة نجد أنفسنا في سوسيولوجيا التلقي. وكما يمكن دراسة الأشخاص والمؤسسات والجماعات والتصوّرات وإخضاعها للتحليل الإحصائي وحديث الحوار والمشاهدة العيانية، كذلك ليست هناك مقاربة تجريبية للأعمال الفنية لا يمكن اختزالها في توصيفات سبق ومنذ زمن بعيد أن خَبِـرَها النقاد ومؤرخو الفن والخبراء المختصون بالفن وكل من يعتبر، على نحو ما نفعل هنا الآن، أن الفرع المعرفي يتحدد قبل كل شيء بخصوصية مناهجه، ويرى في ذلك علامة الاستفهام الكبرى حول صلاحية «سوسيولوجيا الأعمال الفنية». وكما يقول جان كلود باسّرون [1986] : «لا ريب في أن سوسيولوجيا الفن هي بين مختلف سوسيولوجيات القيمة، أكثرها التقاءً مباشراً بالحدود الوصفية للسوسيولوجيا المبتذلَة».

مازال الإسهام المنهجي الخاص بالسوسيولوجيا يقتصر على عنصرين: اعتماد التسلسل الهرمي الاجتماعي (الفئات الاجتماعية، كما عند غولدمان وبورديو، بدلاً من اعتماد المجتمع في جملته) واتساع حجم المدوّنة الذي وحده يوفر حرية المقارنة، وهو المنهج المخصوص بالعلوم الاجتماعية. فإذا كان حجم المواد ضخماً فإنه يُتيح تحليلاً جمعياً للأعمال الفنية يستخرج المزايا المشتركة في

تعددية إنتاجات وظيفية بدلاً من تفسيرها وتأويلها إفرادياً عملاً بعمل. ذلك أن السوسيولوجيا لئن كانت تمتاز بخصوصية معينة، فهذه الخصوصية هي قدرتها على العمل على مستوى جمعي: في حدّ أدنى، حينما تُظهِر علاقة موضوعات فردية بظاهراتٍ جمعية، وفي حد أعلى حينما تبني مواد جمعية.

هذا ما فعلته، على سبيل المثال، السوسيولوجيّة كلارا ليفي [1998] حينما سعت إلى تتبّع ثوابت الهوية في الرواية اليهودية المعاصرة، وهذا ما فعلته أيضاً ناقدة الأدب باسكال كازانوفا [1998] حينما درست توسع المِثال الأدبي الفرنسي وخلق تأثير عالمية الأدب. ذلك ما فعلته أيضاً ناتالي إينيك [b1996] حينما وصفت بنية هوية الأنثى في مئات الأعمال القصصية من خلال التنقل المستمر بين مُعامِل أسلوب العيش الاقتصادي ومعامِل توفر الاستعداد الجنسي؛ فأظهرت من خلال ذلك «حالة» واحدة للبنت وثلاث «حالات» للمرأة (حالتها كامرأة **أولى**، وحالتها كامرأة **ثانية**، وحالتها كامرأة **ثالثة**) مكوّنةً «النظام» التقليدي وقد أُضيف إليه في فترة ما بين الحربين العالميتين **الأولى** و**الثانية** حالةُ المرأة «غير المرتبطة» الخاصة بالحداثة.

خطر النزوع إلى الهيمنة والانزلاق نحو التبني العفوي لوجهة نظر الناس، وانعدام لغة التوصيف المخصوص: كلها أسباب تدعو إلى الشك في أن تكون السوسيولوجيا فرعاً معرفياً مزوّداً بما يكفي من القدرات لدراسة الأعمال الفنية من كثب [Heinich, 1997a]. عدم الوعي لدى كثيرين بتلك العقبات لم يَحُلْ دون كثرة محاولات إنتاج سوسيولوجيا الأعمال الفنية، بالسير تلقائياً في أحد طريقين واسعين شقهما تاريخ الفن ونقد الفن، وهما: التقويم من جهة **أولى**، والتفسير من جهة **ثانية**.

العمل الفني، الموضوع، الشخص

يُقال إن أحد جيران فان غوغ استخدم إحدى لوحاته ليسدّ بها ثغرةً في خمّ دجاجاته. في هذه الحالة، هل يبقى ممكناً القول بأن تلك اللوحة عمل فني؟ «العمل الفني» في أحد معانيه هو مادة فنية صنعها أو أبدعها مؤلّف. ولكي نراها عملاً فنياً وليست شيئاً عادياً أو مادة كسائر المواد لابدّ من توفر ثلاثة شروط: يجب **أولاً** أن يُستثنى العمل الفني من أي وظيفة غير جمالية (كأن يكون له وظيفة منفعية مثلاً، أو وظيفة دينية كالعبادة، أو وظيفة توثيقية أو ذاكرية أو للإثارة الجنسية... إلخ.)؛ ويجب **ثانياً** أن يحمل توقيع فنان أو اسمه أو لقباً يعرّف به إذا كان مغموراً؛ ويجب **ثالثاً** أن يكون متميزاً، أي لا يمكن أن يقوم مقامَه أي عمل فني آخر، بالنظر إلى فرادته وأصالته [Heinich, 1993b].

ثمة معنى آخر للعمل الفني يدلّ على جملة نتاج فنان معيّن: نتاجه المعلَن والمعروف أثناء حياته، ونتاجه الذي لا يظهر ولا يُعرَف إلا بعد موته. في الحالة **الثانية** يمكن لحدود فنه أن تتغيّر كثيراً كما في حالة رمبرانت الذي كانت أعماله موضع جدال في الآونة الأخيرة لجهة الفنان الحقيقي الذي صنعها فبعض لوحاته نُسِبَت إلى معاونيه في محترَف الرسم الذي كان يعمل فيه؛ ويستند هذا الرأي إلى المفهوم القديم للعمل الفني الذي يُشارك في صنعه مجموعة من الفنانين والذي كان سائداً في زمن رمبرانت. ولم يُصبح العمل الفني فردياً إلا في القرن التاسع عشر. إن «العمل الفني» وصانع العمل الفني كيانان لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، ولا يمكن تعريف

أحدهما إلا بالاستعانة بالآخر، على نحو ما يقول ميشال فوكو (Michel Foucault) [1969]. وحتى حياة فان غوغ كانت موضع اهتمام وبحث لا يقلّ عن اهتمام الباحثين بأعماله الفنية.

تعرّض هذا التلازم بين القطبَين في مفهوم «العمل الفني/ الفنان»: الشيء (العمل الفني) والشخص (الفنان)، لتغيّرات كثيرة، فالتقويم الواعي والمثقف من شأنه أن يجعل العمل الفني بالذات موضع التثمين والتقدير (وهذا هو الجانب «العملاني» في الإعجاب)، أما التقويم الشعبي فيجعل موضوعه الفنان من خلال سيرته الذاتية وحكايات معاناته في الحياة (وهو الجانب «المشخصن» في الإعجاب). والجانبان، العملاني والشخصاني كلاهما، عندما يثمّنان التميّز والتفرّد يُنتجان أمرين مختلفين: **الأول** يُنتِج الجمالية في العمل الفني (الشكلية) و**الثاني** يُنتج نفسانية الإبداع (السيرة الذاتية). وعندما يثمّنان الشمولية والعالمية يُنتجان إما صوفية العمل الفني، وإما خلقيّة المعاناة (سير القديسين). كلّما صعدنا في سلّم القيم الفكرية كلّما زاد الاهتمام بالجمالية على حساب السيرة الذاتية، واستقلال التحليل المنصبّ على العمل الفني بحدّ ذاته بدلاً من أن يكون الإعجاب بالفنان تورّطاً عاطفياً معه.

يتأرجح مفهوم العمل الفني إذاً بين قطبين متقابلين: الأعمال الفنية والفنانين. لذا، فمن مصلحة سوسيولوجيا الفن أن تتبينّ بوضوح تام - وقبل «الكلام عن الأعمال الفنية» - ضمن أي ظروف ومن خلال أي شروط يُنظَر إلى تلك الأعمال ويتم تناولها ودراستها؟ ومن هم الذين ينظرون إليها ويدرسونها؟ [Heinich, 1997b].

التقويم: مسألة النسبية

عندما يُلزِم جان كلود باسّرون سوسيولوجيا الفن بمهمّة «تعيين وتفسير العمليات الاجتماعية والخصائص الثقافية التي تُسهِم في صنع القيمة الفنية للعمل الفني»، تبقى المشكلة كلّها محصورةً في معنى هذا «الصنع»: فهل معنى الصنع هنا هو ما «يكوّن» القيمة الفنية موضوعياً، أم إنه ما «يبنيها» اجتماعياً بوصفها قيمةً؟ سنرى أن الخيار **الأول** يُحيلنا إلى «أكسيولوجيا» (علم القيم) سوسيولوجية، في حين يُحيلنا **الثاني** إلى نسبية إما معيارية (نقدية) وإما وصفية (أنثروبولوجية)، أو أن نسعى إلى إعطاء مبرر سوسيولوجي لقيمة الأعمال الفنية (الخيار **الأول**: «أكسيولوجي») كأن «نشرح» مثلاً عظمة عمل فني من خلال قدرته على التعبير عن حساسية عصره. وهكذا تصبح «الواقعية الجديدة» (هذا التيار في الفن المعاصر الذي كان في بداية الستينيات يستخدم مواد مستمدة من الحياة اليومية: قصاصات الإعلانات، بقايا وجبات الطعام، خردة السيارات... إلخ.) من هذا المنظور مظهراً إبداعياً لمجتمع الاستهلاك. الخطر عندئذٍ يكون في الموافقة على آراء الناس العاديين، باعتماد تصنيفاتهم كما هي («الواقعية الجديدة» باعتبارها جماعة فعلية، وليس كونها تجمّعاً تكوّن عبر النقد) بمضاعفة العمل التصنيفي والتقويمي الذي يقوم به نقاد الفن: فهؤلاء هم **أول** من يتقن هذا النوع من التعليقات الخاصة بما نسميه «الجمالية السوسيولوجية».

وإما أن نعمد إلى تجاهل التقويمات الأهلية (الخيار **الثاني**: النسبية النقدية) أو إلى تفكيكها بزعزعة حدود الفن: من هذا المنظور، لا وجود لقيمة جمالية مطلقة، إذ تصبح الأعمال الفنية المستصغرَة مشروعةً كالأعمال الفنية الكبرى. إذّاك تتخصّص سوسيولوجيا الفن (أو التاريخ الاجتماعي للفن الذي «عليه أن يجعل

من أولويّات مهامه مسألةَ تفكيك التسلسل الهرمي لمواضيعه» على حدّ تعبير إنريكو كاستلنيوفو [1976]) بأنواع العمل الفني التي تهملها الجمالية التقليدية: الروايات الشعبية [Thiesse, 1984]؛ [Péquignot, 1991] والأنواع المتراجعة [Ponton, 1975] والتعبيرات الفنية الناشئة [Shusterman, 1991] وحتى الممارسات النسائية [Nochlin, 1988]، [Saint Martin, 1990].

إن السوسيولوجيا بدراستها الأعمال الفنية ذات القيمة الدنيا، تخرق حدود التسلسل التراتبي لدى العامة. غير أنها باهتمامها بالنتاجات الفنية الضئيلة، فإن الخطر يكون مضاعفاً: من جهة، بسبب الانتقال من قرار إبستيمولوجي (تجميد الأحكام المتعلقة بالقيمة الجمالية) إلى موقف معياري غير واضح تماماً (رفض التسلسل التراتبي التقليدي)؛ ومن جهة أخرى، وبشكل خاص، الامتناع عن فهم عمليات التقويم بحد ذاتها التي تعطي، في نظر الناس، معنى لمفهوم العمل الإبداعي أو لمفهوم القيمة الفنية.

الخيار **الثالث** والأخير ذو منحى أنثروبولوجي: فهو يقوم على أخذ القيم كموضوع للبحث (وليس موضوعاً للنقد كما في الخيار **الثاني**) بوصفها ناتج عمليات التقويم وليس بوصفها حقائق جمالية موضوعية نابعة من قلب «الأعمال الفنية بالذات»، فلا يعود مطلوباً عندئذٍ معرفة القيمة «السوسيولوجية» لمرحاض يُقترَح أن يكون رائعةً فنية (وهذا من ظواهر تصنيع العالم الحديث، أو تراجع صبياني لمجتمع في حالة حرب، أو تساؤل حول طبيعة الفن) ولا ما إذا كان يجب أن يُعتبَر كذلك أم لا: بل يصبح المطلوب توصيف العمليات التي تتيح للفاعلين أن يجعلوه ضمن فئة «الفن» أو أن يُقصوه عنها، وذكر المبررات التي يسوّغون بها ذلك. لم تعد النسبيةُ هنا معيارية (فهي تُعلن موقفها حيال طبيعة القيم لتؤكد نسبيتها) بل وصفية

فحسب، لأنها تحلل تغيّراتها، من دون أن تعلن موقفاً من جوهر تلك القيم بالذات، أي بكلام آخر، من مسألة معرفة ما إذا كانت القيم خصائص موضوعية للأعمال الفنية أم إنها مبنية اجتماعياً.

بطبيعة الحال، ينشأ الخطر عندئذٍ من الامتناع عن الالتفات إلى المزايا الخاصة بالأعمال الفنية لما فيه مصلحة أشكال تلقيها وأشكال الوساطة من خلال الاهتمام بجماهير الفن والظروف والسياقات وبالأعمال نفسها في الوقت نفسه: وهو امتناع يُبعد السوسيولوجيا عن الجمالية المعرفية، لكنه يرسم بدقة فضاء ذا صلة وثيقة بالموضوع ومخصوص به.

حدود الفن جميعها

إن لنسبية الحدود مستويات عدة؛ فهي تقع أولاً على مستوى الحدود الجغرافية بتوسيع المنظور إلى ما يتعدّى الإطار الثقافي لتاريخ الفن: ففي المنظور الأنثروبولوجي وانطلاقاً من الفنون البدائية، يُطرَح التساؤل حول مفهوم الجمالية بالذات وحول تقاطعه مع الوظائف النفعية والرمزية والدينية [Clifford, 1988؛ Price, 1989]. ثمة نوع آخر من الحدود داخل كل مجتمع وهي حدود التسلسل الهرمي التراتبي بين «الفن العظيم» و«الفنون المستصغرَة»، بين «فن النخبة» و«فن العامة»، بين «الفنون الجميلة» (beaux-arts) و«الفنون الشعبية» أو «الصناعات الثقافية» [Bologna, 1972]. وذلك ميدان أبحاث متطوّرة جداً في الولايات المتحدة، على نحو ما تُظهِر دراسات ريتشارد باترسون (Richard Paterson) [1976] حول النشوء التاريخي لمفهوم الثقافة بالذات، ودراسات فيرا زولبرغ (Vera Zolberg) وجوني شيربو (Joni Cherbo) [1997] حول النجاح

الذي أحرزته، ولو ببطء، الأنشطة الفنية الهامشية في تحريك حدود الفن المعاصر.

النوع **الثالث** والأخير من الحدود هو الذي يفصل بين الفن واللافن، والذي نجده في لغة المتاحف وعلى جدرانها. ما معنى «مؤلف»[1]؟ هل الفن «الجاهز سلفاً»[2] الذي أطلقه دوشان[3] هو عمل فني، وهل هي أعمال فنية أيضاً رسوم المجانين (الفن الفج)[4] والعصاميين (الفن الساذج)[5] والأطفال وحتى الحيوانات [Lenain, 1990]؟ هل يجب القبول بالتقسيمات الجاهزة والمؤسسة، أم، خلافاً لذلك، يجب اعتبار الطبخ والطباعة وصناعة الخمور فنوناً كفنون الرسم والموسيقى والأدب؟ هل يجب دراسة «الممارسات الثقافية» بالمعنى الواسع للعبارة (الاستعراضات الرياضية، ألعاب التسلية...)

(1) لكلمة «auteur» التي تترجم إلى العربية بـ «مؤلف» معنى يتعدّى تأليف الكتاب إلى تأليف أي عمل فكري أو فني، فهي أقرب إلى معنى الإبداع والخلق والإيجاد.

(2) الفن الجاهز سلفاً (ready-made): هو شيء يُعثَر عليه ويُعتبَر قطعة فنية وهو أيضاً سلعة مصنعة يدوياً ويُنظَر إليها كأنها عمل فني. أطلق مارسيل دوشان هذا النهج الذي اتبعه فنانون كُثُر وطرح على بساط الشك والبحث كثيراً من المسلّمات التي يقوم عليها الفن. والفن الجاهز سلفاً لا يصنعه أو يُبدعه الفنان الذي لا يقوم بأكثر من ملاحظته واختياره وإحاطته بوضع خاص أو بتغيير سياقه.

(3) يحدد مارسيل دوشان (Marcel Duchamp) الفن الجاهز سلفاً بكونه شيئاً موضوعاً للاستخدام لكنه مؤهلٌ ليكون موضوعاً فنياً بمجرّد أن تقع عليه عين الفنان وتختاره.

(4) الفن الخام أو الفج (art brut): عبارة أطلقها جان دوبوفيه مع نهاية الحرب العالمية الثانية (1945) للدلالة على نتاج أشخاص لا يفقهون شيئاً من الثقتفة الفنية.

(5) الفن الساذج (art naïf): عبارة تدلّ على أعمال فنانين غالباً ما يكونون عصاميين وتكون أعمالهم غير متسقة مع التيارات الفنية السائدة في زمنها إما لقلّة المهارة في إتقانها وإما بسبب الجهل بها. وثمة مدرسة في الرسم والتصوير هي مدرسة «التصوير الساذج» وتقوم على أسس غير أكاديمية وتنتهج أسلوب الرسم التصويري.

والإبداعات الفنية المشروعة (المسرح، الموسيقى، الأوبرا...) في الوقت نفسه؟ تلك بعض المسائل التي كان على سوسيولوجيا الفن، منذ نشوئها، أن تجد لها حلاً.

التأويل: مسألة الخصوصيّة

ينطوي مفهوم «التأويل» بالضرورة على معانٍ كثيرة؛ إذ يمكن له أن يعني إما تفسير شيء بأشياء من خارجه، أي البحث عن الصلات السببية بين شيئين بينهما علاقة تبعية متبادَلة إلى هذا الحدّ أو ذاك (سيرة الفنان الذاتية وصلتها بعمله الفني، حالة المجتمع وصلتها بالعمل الروائي، الموقع في الحقل وصلته بدرجة تقعيد صفة الكتابة)، وإما استخلاص العناصر المميزة (البنى الخطابية والمعمارية بحسب ما يقول بانوفسكي) بغيةَ استخلاص مثال أو نموذج عام (الأشكال الرمزية) انطلاقاً من جملة مدوَّنة ميدانية (اختبارية) (الكنائس والنصوص القروسطية) وإما أن يعني كذلك البحث عن معنى دفين (تغيّرات السلطة الملكية في العصر الكلاسيكي). لذا، لن نستغني عن تعدد معنى التفسير، إذ غالباً ما تكون تلك الأبعاد الثلاثة متمازجة في مجال سوسيولوجيا الأعمال الفنية.

شغلت مسألة التفسير سوسيولوجيا الفن منذ نشوئها: وقد رأينا ذلك في سياق الكلام عن الجمالية السوسيولوجية أياً كانت شبكة التقويم المستخدَمة: أعمال فنية بوصفها انعكاساً أو كشفاً للاجتماعي، أو تناظراً أو برمجة للنظرة إليها. غير أن السوسيولوجيا لم تكن أكثر من استخدم هذه المقاربة في الجيل الأخير.

يقول عالم الاجتماع برونو بيكينيو (Bruno Péquignot) في كتابه: **في سبيل سوسيولوجيا جمالية** (*Pour une sociologie esthétique*) [1993] إن الدراسة التي وضعها ميشال فوكو حول

فيلاسكيز (Velasquez) تُؤكد احتمال وجود سوسيولوجيا للأعمال الفنية قادرة على تتبّع الظاهرات العامة (تغيّر العلاقة بالسلطة) في ثيمات أي موضوعات (صورة بلاط ملكي) وبنى شكلية (استخدام المنظور، لعبة المرايا). فإضافةً إلى كون بناء سوسيولوجيا على نتاجِ فيلسوفٍ هو أمر غير معقول نسبياً، تطرح هذه الوجهة عدداً من المسائل ـ بصرف النظر عن قيمة دراسة فوكو أو أهميتها ـ وبخاصة الجانب الذي يتعلّق منها بمشاغل المعلّق واهتماماته ومميزات موضوع دراسته.

المشكلة الاولى هي أن تحليلات الأعمال الفنية المعزولة، كما نرى عند فوكو: هي استثنائية: أليس لهذا السبب لا تعرض الأعمال التي تحتمل التعرّض لإسقاطات الدلالات العامة، لا في المتاحف، ولا في المكتبات، ولا حتى في القاعات الموسيقية؟ وإضافة إلى ذلك ألا يُختزل مجال التأويل، لأن مثل هذه التحليلات لا تكون موضوعية أبداً إلا بالنسبة إلى الأعمال الروائية والتصويرية (الأدب، الرسم) مستثنيةً الموسيقى، بشكل أساسي. ما عدا المجازفة بالوقوع في انقطاع خطير بين المستوى العالي للعموميات لدى «المؤوِّل (ظاهرة إجتماعية) والخصوصيات الشكلية لـ «المؤوَّل» (عمل فني)؟ أخيراً ألا تكون موضوعيتها محدودة بدرجة استقلالية الأعمال الفنية المعنية، بحيث أن الرسم في عصر النهضة، مثلاً، يتلاءم معها أكثر من الفن المعاصر، ذو المحدّدات المتعلقة أولاً بدواخل عالم الفن قبل أن تتمثل في «أهداف اجتماعية»؟

المشكلة الثانية هي مشكلة الفئات التي يجب أن تُصنَّف فيها الأعمال الفنية موضع الدرس والتحليل. لأننا إذا اعتمدنا التصنيفات وسلّم القيم الأصلية كما هي وكأنها موضوعية، ألا نكون بذلك قد أعدنا إنتاج عمل الناس؟ وإذاً، لا يمكن تفسير فن الباروك سوسيولوجياً من دون أن نفكك قبل ذلك مفهوم «الباروك» نفسه

الذي ظهر بعد ظهور الفن الذي يدلّ عليه (الرسم والموسيقى في القرن السابع عشر، فنون العمارة والزخرفة في القرن الثامن عشر) ومزج بين الوصف الأسلوبي والتقسيم الزمني (الكرونولوجي). مثال آخر: إذا حاولنا أن ندرس سوسيولوجياً الحركات الطليعية، سواء في الولايات المتحدة (Crane) [1987] أو في فرنسا (Verger) [1991] فإننا نجازف بالاكتفاء بأن نعتمد على صعيد الإحصاء المسار نفسه الذي يعتمده النقاد على الصعيد الميداني: انتقاء أعمال فنية، تبويبها في مجموعات «حركات أو اتجاهات»، وتصنيفها بحسب المحدِّدات غير الجمالية بل الاقتصادية والسياسية والاجتماعية. ألا تكون النتيجة هي الموافقة على الفئات التي يستخدمها الناس (وغالباً ما يكونون من غير المطَّلعين) بدلاً من تفسير تكوّنها وتغيراتها ووظائفها؟

المشكلة الثالثة تتعلّق بالمشروع نفسه الذي يحرّك تلك الدراسات عندما تتعارض في آن معاً مع التعامل مع الفن بوصفه مثالياً ومستقلاً وهما الصفتان اللتان تعامله بهما الجمالية التقليدية. والحق، أن السعي إلى إثبات خضوع الأعمال الفنية لقوانين وقواعد من خارجها وتفسيرها بوصفها تعبيراً عن مجتمع أو عن طبقة اجتماعية بأكملها (على نحو ما فعلت الجمالية السوسيولوجية على يد جيلها **الأول**) يمنحها سلطة هائلة تُسهِم في مثاليتها. خلافاً لذلك، يقتضي المشروع النقدي لدى سوسيولوجيا الفن الجزم بأن الأعمال الفنية ما هي إلا نتاجات رسمية تخضع لعوامل قسرية خاصة بها (تشكيلية، أدبية، موسيقية) من دون أن تعني شيئاً عن المجتمعات التي تولَد فيها. لكن، عندئذٍ انهار المشروع التفسيري بأكمله. لا يمكن لنا في آن واحد أن نجزم بخضوع الفن لقواعد وقوانين من خارجه بإعادة معناه إلى دائرة شديدة الاتساع والعمومية (مجتمع، طبقة اجتماعية) والاعتراض على مثاليته: لابدّ من الخيار بين النقد والتفسير، وإلا فلا بدّ من تغيير الوجهة تغييراً جذرياً.

المثال الأبرز في مجال تفسير عمل فني بين أبناء الجيل **الثالث** في سوسيولوجيا الفن، وهو الجيل الحالي، هو دراسة بيار بورديو لكتاب فلوبير **التربية العاطفية** (*L'éducation sentimentale*): فقد رأى فيه بورديو تعبيراً عن حيرة الشباب البورجوازي المتحفّظ على «الأخذ بالميراث» بين بوهيمية لذيذة ولكن محفوفة بالمخاطر وحياة بورجوازية مستقرّة [Bourdieu, 1975]. تُعتمَد المقاربات التفسيرية ذات الهدف السوسيولوجي بارتياح أكبر في فروع محاذية: كالفلسفة وتاريخ الثقافة، وتاريخ الأدب، والإثنولوجيا.

كان الفيلسوف ميشال فوكو قد قدّم في كتابه **الكلمات والأشياء** (*Les mots et les choses*) [1966] تحليلاً رائعاً للوحة «لاس مينيناس»[6] التي رسمها الفنان الإسباني فيلاسكيز[7]

(6) يرى ميشال فوكو في معرض تحليله للوحة «لاس مينيناس» أن المُشاهد يرى بين الأشخاص الظاهرين في عمق اللوحة هناك مساحة مستطيلة الشكل ذات لمعان خاص يبدو أنها مرآة يظهر في داخلها انعكاس لصورة الملك وزوجته. في مقدَّم المشهد نرى فيلاسكيز نفسه واقفاً أمام لوحةٍ منهمكاً بالرسم عليها ممسكاً بريشته. ويعني ذلك أن الفنان صوّر نفسه وهو في غمرة انهماكه برسم الملك والملكة الواقفين حيث يقف الناظر إلى اللوحة ولا يبدو منهما إلا انعكاس صورتهما في المرآة، إذ إن الناظر إلى اللوحة يتقاطع نظره مع نظر فيلاسكيز الذي ينظر إلى حيث يقف الناظر، أي المكان الذي يُفترَض أن يكون هو موقع الزوج الملكي الذي يصوّره الفنان.

(7) دييغو فيلاسكيز (Diego Rodriguez de Silva y Velàzquez): فنان إسباني (وُلِد في إشبيليا سنة 1599 وتوفي سنة 1660) من أبرز فناني العصر الذهبي في إسبانيا. اشتُهر بلوحاته التي صوّر فيها الملك فيليب الرابع وأسرته وشخصيات أوروبية رفيعة، كما صوّر عامة الناس من فلاحين وحرفيين، وهو إلى جانب ألغريكو وفرنشيسكو غويا من أعظم الفنانين في تاريخ إسبانيا. من أشهر أعماله الفنية لوحته المعروفة باسم «لاس مينيناس» التي رسمها سنة 1656 =

والتي صوّر فيها الفنان نفسه حيث يظهر في اللوحة منهمكاً في رسم الملك وزوجته اللذين يقفان خارج اللوحة وإنما يظهر في المرآة ومن بعيد انعكاس لصورتهما، بحيث لا نرى في اللوحة صورة الملك والملكة على نحو ما هو سائد في الرسم آنذاك وإنما نرى ما يريان في اللوحة: أي فناناً عظيماً منهمكاً في رسمهما.

كذلك، أسهم تاريخ الأدب في تفسير الأعمال الأدبية تفسيراً سوسيولوجياً، وتحديداً مع بحث جاك دوبوا (Jacques Dubois) [1977] الذي سعى إلى كشف الإشارات عن قدرة خاصة على التنشئة الاجتماعية في كتاب **البحث عن الزمن الضائع**[8] (*A la recherche du temps perdu*) [1997]؛ وكذلك حينما بحثت مدرسة «النقد الاجتماعي» في «سوسيولوجيا النصّ» و«مرافقات النص» (جملة الخطابات المرافقة للنص) و«خارج النص» (هامش المرجع الثقافي الاجتماعي) عن «الخطاب الاجتماعي» وعن «الصورة الاجتماعية» (sociogramme) في عصر معيّن [Duchet éd, 1979].

ثمة فئة أخرى من التفسيرات تأتي من تاريخ الثقافة: في الإطار الذي رسمه تزفيتان تودوروف (T. Todorov) الأنثروبولوجيا الإنسية في الغرب، يتناول الرسم الفلامنكي[9] في عصر النهضة بوصفه مظهراً من مظاهر تربية الفرد وعلمنة

= والمعروفة أيضاً باسم «أسرة الملك فيليب الرابع» وهي معروضة في متحف برادو في مدريد.

(8) **البحث عن الزمن الضائع**: من روايات الأديب الفرنسي مارسيل بروست (Marcel Proust).

(9) نسبة إلى الفلامنك وهم شعب يعيش في إقليم الفلاندر الموزع بين ثلاثة دول هي بلجيكا وفرنسا وهولندا، ولغته الفلامنكية هي لغة محلية.

الدين في عصر النهضة ووسيلة من وسائلهما [Todorov, 2000]. وفي منظور إثنولوجي بكل معنى الكلمة، تهدف المقاربة «الإثنو نقدية التي شقّ طريقَها ميخائيل باختين [M. Bakhtine, 1965] إلى البحث في الأعمال الأدبية لصوغ أطر الحياة الجماعية الخاصة بعصر من العصور [Privat, 1994].

الملاحظة: من أجل سوسيولوجيا عملية

أما المقاربة «العملية والواقعية» فهي أقلّ تعرّضاً للخطأ. ماذا يعني ذلك؟ من جهة **أولى** لا يكون مطلوباً من الدراسة معرفة ما الذي يصنع العمل الفني أو ماذا يعني العمل الفني أو ما قيمته، بل ماذا «يفعل» العمل الفني؛ ومن جهة **ثانية** يكون مطلوباً معاينة العمل الفني في «حالته كما هي» (أي في وضعيته المتاحة) بفضل التحقيق الميداني.

تمتلك الأعمال الفنية، بوصفها عوامل تغيير، خصائص داخلية (تشكليلية، أدبية، موسيقية) تؤثر في مشاعر الذين يتلقونها بـ «أحاسيسهم» فـ «تبهرهم»، و«تهزّهم»؛ وتؤثر في مختلف أصناف القدرات الإدراكية بتثبيتها التقسيمات العقلية أحياناً وزعزعتها أحياناً أخرى؛ وتؤثر أيضاً في أنظمتهم القيمية بوضعهم على المحكّ أمام الأشياء موضع التقويم؛ كما تؤثر أيضاً في فضاء الاحتمالات الإدراكية، وذلك ببرمجة أو - على الأقل - برسم خط التجارب الحسية والأطر الإدراكية والقدرات التقويمية التي تتيح تمثّلها واستيعابها.

وهكذا، يؤثّر الرسم في تصوّر العالم المحيط بمتلقّيه، إذ يُعيد

هؤلاء تشكيلَه في ضوء الأشكال الفنية؛ والخيال الأدبي يبرمج البناء الجماعي لتصوّر العواطف الممكنة والأدوار والمواقع بثقة كأنها انعكاس لواقع الأوضاع التي تُرى في التاريخ؛ والفن المعاصر يفكك القدرات الإدراكية التي تتيح تكوين إجماع حول ماهية الفن، أكثر بكثير مما يوضح أحوال المجتمع الصناعي أو أحوال الفنانين في زمن الحداثة: عبرَ الخرق المتواصل للحدود الذهنية بين الفن واللاّفن أدَّت الفرضيات التي يقترحها الفنانون المعاصرون إلى توسيع هائل لمفهوم الفن، وأحدثت في الوقت نفسه قطيعةً تتزايد حدّةً بين العارفين الذين يستبطنون هذا التوسّع في مجالهم الذهني، وبين الناس العاديين الذين يكون ردّ فعلهم ترسيخاً لحدود الحس الفطري العام [Heinich, 1998a].

والحال، إنه لابد لدراسة تلك المفاعيل التي تُحدثها الأعمال الفنية من الإمساك بطرفي الخيط: فهناك من جهة **أولى** توصيف سلوك الأشخاص ومواضيع الدراسة، وتوصيف المؤسسات والوسطاء وانتشار القيم انطلاقاً من الأعمال الفنية وفي ما يخص هذه الأعمال؛ وهناك من جهة **ثانية** توصيف ما يجعل ذلك السلوك ضرورياً في خصائصه الشكلية (ابتكارات فردية ومتواصلة ومتكررة في مجموعة من المدوَّنات). بذلك يمكن لعالم الاجتماع أن ينصرف إلى دراسة «الأعمال الفنية بالذات» مبيّناً على سبيل المثال كيف تفكك تلك الأعمال معايير التقويم التقليدية، أو من خلال ماذا تنتِج بنى خيالية أو تنشّطها: لا من أجل استخلاص براهين تتعلّق بقيمتها ومعانيها وقضاياها بل للتعامل معها بوصفها متفاعلة مع الحياة في المجتمع، من دون أن تكون أقل أو أكثر أهميةً ولا أقل أو أكثر «اجتماعيةً» من الأشياء الطبيعية أو من الآلات أو من البشر، فهي إذاً متفاعلة فحسب.

لنأخذ مثالاً، مسألةَ الأصالة، هذا المفهوم الجوهري في العلاقة مع الأعمال الفنية حين تنزع الجمالية السوسيولوجية إلى الكشف - بواسطة التكهّن والافتراض - في عملٍ فني عمّا يجعله «أصيلاً» أو إلى الكشف عن العمليات «الاجتماعية» التي تؤدّي إلى «ارتهانه واستلابه» أي إلى افتقاده الأصالة (وبخاصة عمل فالتر بنيامين W. Benjamin). في حين أن السوسيولوجيا النقدية تبيّن مكامن الأيديولوجيا في العمل الفني، أو تبيّن - بلغة الحداثة - «التركيب الاجتماعي» الذي يحجب عمليات «فرض الشرعية» الجمالية من طريق «العنف الرمزي» الممارَس على الناس الذين يبدون بذلك أنهم «مؤمنين بها». أما السوسيولوجيا الميدانية (البراغماتية) فإنها تعتمد في عملها المنهج المعروف باسم «المنهج الإثنولوجي»[10] لتدرس عملياً ومادياً إجراءات التصديق والتثبت من هوية وأصالة الأعمال الفنية من قِبَل الخبراء وما ينشأ عن ذلك من مكتسَبات، وتقوم بإعداد لائحة بخصائص الأشياء التي يعزو إليها الناس «أصالةً» وبالظروف والسياقات التي تجري فيها تلك العملية. كما أنها تدرس نوعية المشاعر والعواطف التي تُمارَس على الناس عندما يتأثرون بوضع عمل أو شيء «أصيل» (صنم، عمل فني، بقية معمّرة) والعلاقة بين هذا العمل وخصائص ذلك الشيء.

ليست هناك أسباب تدعو إلى إقصاء الأعمال الفنية بداهةً من حقل الدراسات السوسيولوجية أكثر مما هناك أسباب تدعو إلى إدراجها فيه بأي ثمن. ألا يسوّغ ذلك ما يقدّمه الناس أنفسهم لعالم الاجتماع؟ فعندما يولون العمل الفني اهتمامهم (بدلاً من الاهتمام بسيرة حياة الفنان مثلاً، أو بشروط العرض، أو بدور السلطات

(10) ethnométhodologie.

العامة...) يجب فهمُ الباعث على ذلك الاهتمام، وكيف ينتظم ويبرر نفسه ويستتب في أحكام قيمية وتفسيرات ومؤسسات وأشياء مادية. وعندما لا تكون أولوية استثمار الفن أن يمرّ في الأعمال الفنية، يجب عندئذٍ تتبّع الناس في ما يحبون وفي ما يكرهون من أشياء، وفي ما يحظى بإعجابهم أو يُثير استياءهم. ليست المشكلة في تجاهل الأعمال الفنية أو في إعطائها الأولوية، بل هي في متابعة مختلف فئات الناس في تعدد اهتماماتهم.

خصيصة الفن أنه يبعث على الكثير من الكلام والكثير من الكتابة، بما في ذلك القول بأنه يعلو على الوصف ولا يهبط إلى مستوى الكلام: ذاك هو «إلغاز» العمل الفني، أي «جعله لغزاً»، وتلك عملية تستدعي الدرسَ والتحليل قبل كل شيء وحتى قبل أي تعامل مع اللغز المطروح. فالدراسة السوسيولوجية للفن ببعده الشكلي أو المادي وحده، من دون الالتفات إلى الخطابات المرافقة له، هي بالضبط إهمال لخصوصية الفن وإسقاطها من الحسبان. فعالم الاجتماع لا يدرس الفن سوسيولوجياً على وجه التحديد، لمجرّد أنه ينادي بالاهتمام بالأشياء أو بالأعمال أو بالأشخاص أو بـ «ظروف الإنتاج الاجتماعية»؛ بل يفعل ذلك حين يهتم بالطريقة التي يستغل بها الناس هذه اللحظة أو تلك تبعاً للظروف، ضماناً لصلتهم بالفن وبالقيمة الفنية. وبكلام آخر، ليس لعالم الاجتماع أن يختار بنفسه «موضوعاته» (بكل المعاني) بل عليه أن يَدَعَ تنقلات الناس في العالم على نحو ما هم مقيمون فيه، لترشده.

لا يتعلق الأمر إذاً بوضع تناقض، بشكل مطلق، بين أساليب «جيدة» وأخرى «سيئة» في المعالجة الاجتماعية للأعمال الفنية، إنما بتحديد درجة خصوصية التحليل: فبأي معيار تكون مقاربة ما خاصة بالسوسيولوجيا؟ وبأي معيار تكون منتمية إلى خطاب ذي معنى عام

أو إلى اختصاصات معرفية أخرى؟ إن النقد والتأويل الصادرين تجاه أعمال فنية أساسية منتقاة فردياً، ممكنان دائماً، لكنهما ليسا من إنتاج السوسيولوجيا ولا يتطلّبان منهجاً خاصاً. في المقابل فإن التحليل البراغماتي للعمل الميداني، وكذلك التحليل البنيوي للمدوّنات الكبيرة يرفعان من درجة الخصوصية السوسيولوجية، إذ لا يقوم بهما الناس أنفسهم ولا الاختصاصات المعرفية الأخرى، ويمكن القول باحتمال فائدتهما.

براغماتية منشأة

في التسعينيات أنشأ الفنان الفرنسي كريستيان بولتانسكي (Ch. Boltanski) تركيباً فنياً في متحف الفن الحديث التابع لبلدية باريس، قوامُه أكوام من الملابس المستعمَلة مكدّسة على الرفوف في مستودعات الطابق السفلي تحت الأرض. فأثار ذلك العمل الفني ردود فعل تراوحت بين الرفض والدهشة والإعجاب والنفور.

في حالة الرفض، ربما يكون التأثير المثير للاشمئزاز الذي يُحْدِثه ذلك العمل الفني ـ كما يفعل الفن المعاصر بشكل عام ـ نتيجة من نتائج خرق حدود الفن على نحو ما يعيها الحس العام: ضرورة توافر الجمال، الاستدامة، المعنى الذي ينطوي عليه العمل الفني ويمكن التقاطه على الفور، قيمة المادة المشغول بها العمل الفني، وكذلك المهارات المخصوصة والجهد البيّن الذي بذله الفنان شخصياً [Heinich 1998a, 1998b]. على النقيض من ذلك، في حالة الإعجاب، يمكن للإعجاب بذلك العمل الفني أن يكون ناشئاً من قدرته على إحداث تلك الخروقات جميعاً في آن معاً. ولكن في موازاة موقف المُشاهد

تجاه الفن المعاصر، يمكن للعمل الفني أن يُحدِث في نفوس الزوّار شحنة هائلة من الانفعال والتأثر العاطفي لا يمكن التعبير عنها إعجاباً ولا رفضاً. فمن أين يأتي ذلك التأثير العاطفي؟

لا ريب في أنه ناشئ عن تركيب الأشياء أو المواد التي يتألف منها الإنشاء الفني؛ فلمجرّد أن تكون تلك الملابس مستعمَلة فإن ذلك يخلع عليها طابعاً إنسياً ناجماً عن علاقتها بالناس الذين استعملوها ولبسوها، فكونها مكدَّسةً من دون ترتيب يحول دون اعتبارها عائدة إلى أشخاص معيّنين؛ وكونها مطوية بعناية ومصففة بتنظيم يحول دون اعتبارها بقايا للرمي في سلة المهملات. كما أن كونها معروضة في متحف يعني أنها غير معدّة للبيع ولا تدخل في نطاق البضاعة التجارية.

فهي ليست نفايات، وهي مقطوعة عن أشخاص معينين (مازالت تحمل بصماتهم وربما روائحهم)، وهي ليست أشياء يُنتفع بها وتعود إلى أشخاص موجودين (فهي لا تخص أحداً من الناس)؛ وهي ليست بقايا، تعود إلى أشخاص غائبين (عددها الكبير يحول دون معرفة أيها يمكن أن يخص مَن)؛ وهي ليست بضاعة يمكن شراؤها واستخدامها في ما بعد: إلى هذه الحالة المركّبة التي لا يمكن البتّ في أي شيء منها، يُضاف التأثير المتناقض الناشئ عن نزع الخصوصية عمّا يحمل طابع الخصوصية بامتياز: الملابس. إن مثل هذه العملية تُعيد إلى الذهن مسألة كانت معتمدة في معسكرات الاعتقال (كان تكديس الملابس في أوشفيتز يُسمّى «كندا») والتي يمكن أن تُثير لدى بعض المشاهدين حساسية معيّنة، تُضاف إلى درجة استئناسهم أو تقبلهم الفنَّ المعاصر.

الخلاصة

التحدي الذي تواجهه السوسيولوجيا

بعد الجيل **الأول** من الجمالية السوسيولوجية والجيل **الثاني** من تاريخ الفن الاجتماعي أثبتت السوسيولوجيا الميدانية أن سوسيولوجيا الفن في جيلها **الثالث** بات بإمكانها أن تتوفر فيها شروط الصرامة العلمية ومعاييرها، وأن تستجيب للمناهج الخاضعة للرقابة والتحقيق وأن تفضي إلى النتائج الوضعية التي تشهد على انتماء هذا الاختصاص إلى العلوم الاجتماعية وعلى أنها لم تعد جزءاً من «الإنسانيات» التقليدية (الكلاسيكية). وبصرف النظر عن التفاوت في نوعية الأبحاث المختلفة التي جرت منذ الستينيات، هناك تلك القفزة الهائلة في هندسة بناء المعارف والمساجلات الفكرية التي أثارت (أو كان عليها أن تُثير) من حولها الخيارات بين مدارس وتيارات مختلفة: سوسيولوجيا الهيمنة، المورفولوجيا الاجتماعية، السوسيولوجيا التفاعلية، سوسيولوجيا الوساطة، سوسيولوجيا القيَم، سوسيولوجيا التميّز... إلخ.

لم تعُد مشكلة سوسيولوجيا الفن اليوم في مجابهة الماضي لسحب موضوعها من تحت الجمالية التقليدية التي جثمت عليه وانتزاعه من يدها بعدما احتكرته زمناً طويلاً، فقد أثبتت بما فيه

الكفاية قدرتَها لا على إلقاء أضواء جديدة كاشفة بل أثبتت أيضاً قدرتها على الوصول إلى نتائج ملموسة. لم يعد يهمّها توكيدُ العلاقة بين «الفن» و«المجتمع»، على نحو ما كان ومازال يجري تعليمه؛ فهذا التعليم بات ينتمي إلى مرحلة ماقبل السوسيولوجيا، يجسد وهم الإنسان المنغلق الذي يفضحه نوربير إلياس من خلال تناقض الفرد ـ المجتمع، حين يسلّم باحتمال وجود «فرد» غير مدجّن اجتماعياً من جهة، ووجود «اجتماعي» متعالٍ فوق الأعمال الفردية. وكما أن التدجين الاجتماعي مكوّن للفرد، فهو أيضاً مكوّن بداهةً للنشاط الفني كما لكل نشاط إنساني.

إن المشكلة اليوم هي بالأحرى من داخل السوسيولوجيا، وناجمة عن إدماج سوسيولوجيا الفن في المسائل المتعلقة بالاختصاص السوسيولوجي. وذلك أمر على جانب كبير من الأهمية حيث إن مسألة الفن تُثير مشكلات ما فتئت تشغل بال علماء الاجتماع وغالباً ما تكون ـ في ما يتعدى سوسيولوجيا الفن بحدّ ذاتها ـ تشق صفهم بآرائهم المتناقضة في شأنها. لذا، فإن المقترحات التالية تتعلّق بموقف من ممارسة السوسيولوجيا تكوّن في وقت (مطلع القرن الحادي والعشرين) تفرّعت فيه السوسيولوجيا فروعاً وتشظّت بين «مدارس» عدّة، أكثر مما تتعلّق بواقعة معينة. ولذا أيضاً، تُقرأ هذه الخلاصة بوصفها موقفاً شخصياً للمؤلفة (وللمزيد من الاطّلاع على هذا الموقف، راجع [Heinich, 1998c]).

استقلالية الاختصاص

القضية **الأولى** تكمن في ضرورة استقلال سوسيولوجيا الفن عن موضوعها بالذات: فما دام الافتتان بـ «الفن» والشهوة لمنافسة تاريخ الفن أو نقد الفن يقومان مقامَ برنامج البحث، فليس ثمة أملٌ يُرتجى

لتجاوز مرحلة «علم اجتماع جمالي» متبجّح وقليل الانتاج في آنٍ معاً، غنيٌّ بالبرامج لكنه يفتقر إلى النتائج لأنه أسير إشكاليات ثقافية تعتبر امتيازاً موقوفاً في واقع الأمر على الأعمال المشهورة والمغالطات المعيارية وهوس التفسير.

بكلام آخر، المطلوب إخراج سوسيولوجيا الفن من ميدان مختلف الفروع التي تبحث في الفن، والتي غالباً ما تخلع عليها سوسيولوجيا الفن ثوب التجديد والتحديث من دون أن تبذل تلك الفروع في سبيلهما أي جهد، وذلك من أجل وضعها في مواجهة مشكلات السوسيولوجيا ومناهجها حيث لا تشغل اليوم إلا موقعاً هامشياً فيها. ذلك هو الشرط الأساسي لحوار حقيقي سواءً مع تاريخ الفن والأدب والموسيقى (بدلاً من علاقة التبعية أو علاقة التحدي والمكابرة) أم مع السوسيولوجيا (بدلاً من التجاهل واللامبالاة). في هذا الصدد، تشكّل الدراسة الميدانية أو الاختبارية بالإحصاء والمقابلة الشفهية والمعاينة والتحليل التجريبي (الأمبيريقي) للأعمال في حالتها الراهنة، شرط الحد الأدنى لاستقلالية هذا الفرع المعرفي.

بذلك، تلقى مسألة الأعمال الفنية مقاربةً أكثر صحةً لأنها تفقد في واقع الأمر مقام الصدارة الذي تضعها فيه الفروع المعرفية إذ تجعلها الموضوع المفضَّل لديها. وبذلك نتحقق من أن اختصار سوسيولوجيا الفن في سوسيولوجيا الأعمال الفنية على حساب سوسيولوجيا أشكال التلقي وأشكال التقدير وأحوال المنتجين، يعادل المطالبة بأن تكون سوسيولوجيا التربية مقتصرة على دراسة مضامين البرامج التربوية، وإهمال دراسة مهنة التعليم ومفاهيمها ومضامينها وديموغرافيا التلاميذ والبنية المدرسية وحتى السياسات التربوية.

التخلّص من السوسيولوجيا الشكلية

رأينا أن الفن مجال مُغرٍ لممارسة ما أطلقنا عليه تسمية «السوسيولوجيا السطحية» التي تقوم على النظر إلى العام والمشترك والجمعي (أي «الاجتماعي») وكأنه أُسُّ الشخصية الفردية وحقيقتها وتميّزها وخصوصيتها والمحدد النهائي لها. فهل دور السوسيولوجيا هو حقاً الانخراط في هذا السجال بين مفاهيم متناقضة، وهو سجال شبيه بالسجالات التي لا تنتهي بين أنصار الفطري الذي يأتي بالوراثة، والمكتسَب الذي يأتي بالتعلّم، ولا تُفضي إلى نتيجة؟ أليس دورها أن تجعل من تلك القناعات موضوعاً للبحث بدراسة عمليات التعميم أو التخصيص التي تؤسس لها؟

لكي يتمكن عالم الاجتماع من فعل ما لا يمكن لأحدٍ سواه أن يفعله، عليه **أولاً** أن يخرج من هذه الاختزالية ويكفّ عن تقديم العام على الخاص أو هذا على ذاك، وأن ينظر إليهما على نحو «متناظر» [Latour, 1997]، أي أن يكفّ عن اعتبار هذين الأسلوبين في النظر «موقفين» عليه تبني أحدهما في دراسة موضوعاته، وأن يجعل منهما بالذات «موضوعين» للبحث والدراسة. وبذلك يتسنّى له أن «يتابع الناس» لا في أفعالهم فحسب، بل في تقويمهم أيضاً، وبخاصة في تنقلهم بين قطبَيْ العام والخاص هذين، بين «الاجتماعي» والفردي، بين تبعية الفن واستقلاليته.

الخروج من النقد

هنا يُطرَح السؤال الأساسي في السوسيولوجيا، سؤال العلاقة بالقيم: هل يجب على السوسيولوجيا أن تأخذ منحى معاكساً للقيم «السائدة» لأنها وهمية أو نخبوية؟ أم عليها أن تمتنع عن اتخاذ أي موقف فتجعل موضوعها العلاقة التي يُقيمها الناس مع القيم؟ وفي

هذه الحالة تُخطى خطوة جديدة على طريق استقلالية سوسيولوجيا الفن، لا عن الاختصاصات المحاذية لها مباشرةً فحسب، بل عن الحس العام وممارسي موضوعه أيضاً حتى وإن كانوا مختصين وخبراء.

عملياً، هل يجب على عالم الاجتماع أن يبرهن أن الإبداع الفني ليس فردياً بل جمعياً، أو أن يذهب إلى أبعد من ذلك ويبرهن أن ذلك «الاعتقاد» بالفردية هو «عنف رمزي» يمارسه «المهيمنون» على «الخاضعين»؟ أم عليه أن يصف تنقّل العلاقة بالإبداع بين الفردي والجمعي بحيث يمكن له تكوين تسلسل تلك التصورات وتطوّرها زمنياً من خلال تحوّلها من جيل إلى جيل، ودراسة كيفية ارتباطها بالتجربة وتعايشها مع تصورات تنافسها، وإيضاح تعدد حالات الهيمنة في الفن وأشكالها بما في ذلك هيمنة عالم الاجتماع الذي لا يتردد في فرض أنظمة قيَم يقدمها على أنها حقائق موضوعية، باسم «العلم» وضدّ «معتقدات» الناس؟

إضافةً إلى ذلك، فإن سوسيولوجيا الفضح تلك، التي كانت غريبةً قبل جيل واحد، باتت اليوم مقبولةً تماماً: فهي توجه قدرات الفاعلين النقدية، البارعين في فضح مفاعيل الهيمنة والسيطرة، وفي إبراز حقيقة الاجتماعي الكامنة تحت وهم الخصوصي. بيد أنها في الوقت نفسه لا تُفسِح في المجال أمام إمعان النظر في المفاعيل المنحرفة التي ينطوي عليها الفضح الذي تقوم به. فعندما يندد بورديو في كتابه **حب الفن** (*L'amour de l'art*) بمثالية القيم الفنية بوصفها عقبة تمنع «الخاضعين» من الوصول إلى الثقافة، تكون النتيجة المتناقضة هي سلبهم تلك القيم التي هي أول صلة لهم بعالم الفن: العلاقة التي قد تنزع عن الفن مثاليته أو تسخر منها هي خصيصة أولئك الذين تربطهم به علاقة إلفة حميمة إلى حدّ يخوّلهم ممارسة

لعبة التهكّم منه والهزء من قيمه الأليفة لديهم. فلئن كان النزوع إلى إضفاء المثالية على الفن ناتجاً عن عدم الحرمان فهو أيضاً وسيلة أساسية للدخول في علاقة معه: إذ إن استنكار مثالية الفن باسم الكشف السوسيولوجي عن التفاوت الاجتماعي هو مضاعفة عدم الحرمان الموضوعي بالشعور بالذنب.

ازدواجية التعميم

يرمي تفسير الأعمال الفنية إلى إدراجها في جملة أسباب أوسع نطاقاً من مجرّد مادتها أو خصائصها التشكيلية أو الصوتية أو الكتابية. والحال، إن معنى عمليات «توسيع النطاق» هذه [Boltanski et Thévenot, 1991] هو معنى متناقض:

فتلك العمليات يمكن لها من جهة **أولى** أن تهدف إلى تعظيم شأن تلك الأعمال الفنية القادرة على حمل قضايا أكبر منها بكثير، وفي هذه الحالة يكون هناك «توسيع معمم» يمارسه تاريخ الفن ما أن يتخلّ عن الدراسة الميدانية أو الوصف التأريخي من أجل التوليف الجمالي ذي الطابع السوسيولوجي الشكلي إلى هذا الحدّ أو ذاك.

ومن جهة **ثانية** يمكن لعمليات توسيع النطاق أن تذهب في اتجاه معاكس فتهدف إلى التقليل من شأن تلك الأعمال الفنية وتُثبِت أنها ليست سوى نتاج محددات اقتصادية واجتماعية وسياسية وهي ليست مستقلة ولا أصيلة: وهذا ما يُسمّى «تضييق النطاق» الذي يُمارَس بخاصة على القيم في «نظام التفرّد» تتكوّن بفضل الامتياز الذي يحظى به الفريد الفذ والأصيل غير العادي، على نحو ما كانت عليه الأعمال الفنية

في العصر الرومانسي. في هذا الموقف النقدي حِيالَ «الإيمان» في صفات المبدعين الجمالية الباطنية وتفردهم الذي لا يمكن إنكاره، وجدت السوسيولوجيا أكبر قوة محركة لها.

لكن المشكلة تكمن في كون السوسيولوجيا لا تحتكر ذلك الموقف حتى ولو زوّدته بأدوات قوية: إن الحس العام هو الآخر يعرف كيف يسخَر من سذاجة «محبّي» الفن وكيف ينمّق المثالية البدائية لدى عامة الشعب. ليس الموقف النقدي وقفاً على السوسيولوجيا، فهو من صلاحيات الناس، التي أمدّتها «السوسيولوجيا النقدية» بقوة دفع هائلة منذ جيل كامل.

من المعياري إلى التوصيفي

يتساءل بولتانسكي: سوسيولوجيا نقدية[1] أم سوسيولوجيا النقد؟ ثمة خيار جوهري أمام السوسيولوجي: عليه أن يختار بين الاتجاه المعياري ـ وهو الاتجاه الذي اعتمدته سوسيولوجيا الفن منذ بداية نشوئها ـ والاتجاه الوصفي التحليلي. في الحالة **الأولى** عليه أن يتعقّب الأحكام القيمية المألوفة؛ وفي ما عنى تفسير الرفعة والمجد على سبيل المثال بـ«تزايد التميّز» و«تزايد الموضوعية»، يُقام الدليل على أن **الأول** يستند «في الحقيقة» إلى مزايا عامة، و**الثاني** يستند إلى ذاتية. أما في الحالة **الثانية** فعليه أن يعلّق كل حكم قيمي للباحث طبقاً لمبدأ «الحياد تجاه القيم» الذي أطلقه ماكس فيبر بحيث تُجعل القيم نفسها موضوعاً للبحث. والحال، إن هذا الخيار هو خيار

(1) (la sociologie critique) استُخدِمت هذه العبارة لوصف سوسيولوجيا بيار بورديو بخاصة.

حاسم بالتأكيد، ولاسيّما حين يكون موضوع السوسيولوجي مُترَعٌ بالتثمينات القيمية كما هو حالُ الفن تحديداً.

هذه الميزة تجعل الموقف النقدي البالغ الحضور في سوسيولوجيا الفن إلى حد أن هذه السوسيولوجيا تُحدِث مفاعيل نقدية حتى ولو أنها لم تسعَ إلى ذلك. فالوصفية النسبية التي يعتمدها الباحث (كأن يبيّن تقلّبَ القيم الجمالية، على سبيل المثال) يمكن أن تبدو بسهولة أنها نسبية معيارية لقيم الحس العام تهدف إلى اتخاذ موقف حيالها، كأن يُنكَر وجود موضوعية ما في قيمة الأعمال الفنية، بل ويُنكَر أيضاً وجودَ أي حقيقة في المشاعر التي تُثيرها.

إضافةً إلى ذلك، فإن هذا الموقف النقدي ينزع نحو ثني اعتبار كل موقف غير نقدي تراجعاً في الجوهرية، قوامه تأكيد الحقيقة الموضوعية للقيم الجمالية. والحال، إن رفض اتخاذ موقف معياري أياً كان هذا الموقف، يقوم بالأحرى على الامتناع عن إصدار أي حكم حول طبيعة القيم. ليس المطلوب العودة إلى المثالية، بل المطلوب معالجة منتظمة للمثالية والسوسيولوجيا السطحية بوصفهما تصوّرات تخضع للتحليل. ولا يقوم تحليل التصوّرات هذا على تبيان أوهامها ومغالطاتها، بل يقوم على إيضاح منطقها الذي يُتيح للفاعلين التحرك والتوجه.

ومع ذلك، ما أن يكفّ دور عالم الاجتماع عن أن يكون المجادلة في النزاعات والخلافات (بين قيمة وأخرى، أو بين الواقع والتصورات) ليغدو دراستها وتحليلها، فإن عليه أن يقبل بوضع حد لمجال اختصاصه باستنكافه عن اتخاذ أي موقف معياري وعن إصدار أي حكم قيمي: فلم يعد له أن يقرر إن كان الناس على حق أم لا، بل له أن يبيّن منطقهم ودوافعهم ومبرراتهم. ويقوم ذلك الامتناع عن الحكم على قطيعة جذرية مع مفهوم عن السوسيولوجيا واسع

الانتشار اليوم وجد لنفسه تربةً خصبة في سوسيولوجيا الفن.

الفن والسياسة

لا يتّضح الموقف النقدي في سوسيولوجيا الفن على نحوٍ جليّ أكثر من اتضاحه من خلال موضوعة «الفن والسياسة» حيث تتجلّى على نحو ساطع مقولتا تبعية الفن (أي خضوعه لقواعد من خارجه) وعدم مثالية الفن (أي إنه ليس فناً محضاً، صافياً، منزّهاً، كما يراه كَنْت). فموضوعة الفن والسياسة غالباً ما ترتدي طابعاً برّاقاً ساحراً لدى منظّري «الفن الملتزم» حيث يُفتَرَض أن يلتقي البعد الجمالي (أي الإبداع الفني) والبعد السياسي (التقدمي الديمقراطي).

في مواجهة ذلك، يمثل أمام عالِم الاجتماع غير النقدي خياران: فإما أن يتدخّل على الصعيد الإبستيمولوجي لوسائل البحث، معتبراً أن هذا النموذج من الرواد الطليعيين قضية علمية، وعليه أن يُثبِتَ عندئذٍ أنه نموذج خاطئ لأنه يتّخذ قاعدةً مما لم يكن تاريخياً سوى استثناء: فالجمع بين روّاد الطليعة الفنية وروّاد الطليعة السياسية لم يحدث إلا نادراً وبخاصة لدى النزعة الفوقية والسوريالية؛ وإما أن يتدخل على صعيد سوسيولوجيا موضوع البحث معتبراً أن ذلك المفهوم تصوّر لدى الحسّ العام، وعليه عندئذٍ أن يُدرِك المنطق الكامن وراءه، بالرجوع إلى العصر الرومانسي عندما كان للفنان وجهُ الإنسان الهامشي عبْرَ حركة مزدوجة: تفرّده من جهة أولى وطعنه في القيم السائدة وتمرده عليها من جهة **ثانية**؛ وهي حركة تفضي إما إلى إبداع فني وإما إلى عمل سياسي.

هذان المسعيان (إبطال مثال سوسيولوجي خاطئ، ودراسة تصوّر الحس العام وقد بات صاقل السوسيولوجيا النقدية) لا يتنافى أحدهما مع الآخر، لا بل إنهما يتواليان في هذا النظام.

من التفسير إلى الفهم

يُفضي بنا ذلك إلى تحدّ آخر تطرحه سوسيولوجيا الفن على السوسيولوجيا برمّتها: هل يجب أن ندع النظرة التفسيرية المبنية على مثال علوم الطبيعة، تتحكّم بالبحث وتوجهه؟ أم يمكن لنا أن نضم إليها مقاربة إدراكية مخصوصة بعلوم الإنسان والمجتمع، لا أن نستبدلها بها؟

في الحالة **الأولى** يكون المطلوب قبل كل شيء استخلاص صلات الارتباط بين الوقائع المدروسة (الآراء، الأشياء، الأعمال... إلخ.) والأسباب الخارجية (الظروف المادية أو الاقتصادية، الأصول الاجتماعية...). وفي الحالة **الثانية**، استخلاص المنطق التحتاني الذي يمنح متانةَ تماسكِه إلى التجربة على نحو ما عاشها الناس استناداً إلى التقارير (وبخاصة إلى هذه التقارير ولكن ليس إليها وحدها) التي يمكن لهم هم بالذات أن يضعوها إما تلقائياً وإما بناءً على الطلب.

هذان المسعيان ليسا متناقضين أبداً، بل إنهما متكاملان: يمكن تفسير وجه العبقري غير المعترَف به بما فيه الكفاية بخصائص المتعصبين له بأكثر مما يمكن تفسيره بخصائص الفنان الذي نما وكبُر بالإعجاب، وذلك عبر إيضاح المعنى الذي يتخذه في نظرهم إظهاره بهذه الصورة والأسباب التي تدفعهم بوعي أم بغير وعي منهم إلى التمسك به. المشكلة هي في كون الهيمنة (السيطرة) التي غالباً ما

تحكم المناهج المقررة والمُختارَة سلفاً تقيِّد الباحثين بخيارات حصرية ضيّقة. إضافةً إلى ذلك، فإن النظرة التفسيرية تسير جنباً إلى جنب مع التركيز على البعد الواقعي، ولا تلتفت إلى التصوّرات (الخيالية والرمزية) التي تميل إلى اعتبارها عوائق تحول دون رؤية الحقيقة. وتضع النظرة الإدراكية الواقع والتصورات على المستوى نفسه، وتعتبرهما بُعدَين للواقع المُعاش؛ وبذلك، فإنها تستبدل برهان التماسك (كيف يرتبط المنطق البرهاني بمنطق آخر؟) ببرهان الحقيقة (وهذا البرهان صحيح أم خاطئ؟). ذاك تحوّل يصعب القبول به عندما نفترض أن للسوسيولوجيا مهمّة وحيدة هي شرح حقيقة الواقع وتفسيرها بوصفه محدَّداً. وقد غدا بديهياً أن هذا الاختصاص يعرف كيف يكون منتِجاً إذ يضطلع بمهمة تفسير التصورات بوصفها متماسكة.

على أي حال يبدو واضحاً أن سوسيولوجيا الفن ليست محكومةً بالتذبذب بين الجوهرية والنقدية، بين «الإيمان» و«إزالة الوهم»، بين «التحليل الداخلي» و«التحليل الخارجي»، بين «الأعمال الفنية بالذات» والخطابات المطروحة في شأنها: بل يمكن لسوسيولوجيا الفن أن تهتم بالأشخاص والسياقات والأشياء تبعاً لعلاقتها الوثيقة بالناس لا تبعاً لتسلسل هرمي تقررت أولويتُه سلفاً، وأن تصِف الأعمال والتصورات (بما فيها اتهامات الإيمان والشك، وادّعاءات إزالة الوهم، وادّعاءات الفطنة وبُعد النظر) بغية هدف واحد هو فهمها.

الفن والفرادة

وكما لا تهدف سوسيولوجيا الأديان إلى إثبات صحة المعتقدات الدينية، كذلك فإن ممارسة «سوسيولوجيا التميّز

والتفرّد» من منظور غير معياري، أي غير نقدي، لا تعني قط ـ سوسيولوجياً ـ العزمَ على إثبات صحة الاعتقاد بتميّز الفن وتفرّده. فليست الغاية العودة إلى مفهوم جمالي للفن يرجع إلى ماقبل السوسيولوجيا، خلواً من أي محددات اجتماعية، بل إن الغاية هي شرح وتفسير ما يعنيه في نظر الناس نظام قِيَم يقوم على التفرّد والتميّز.

وليس ذلك التميّز في حقيقة الأمر خصيصةً مادية جوهرية في الأعمال الفنية أو في الفنانين، وإنما هو صيغةُ وصفٍ (تحمل معنيَي التعريف والتقويم) تشير إلى الوحدانية والأصالة وإلى غير المألوف وغير الاعتيادي، فيجعل من ذلك شرطاً لرفعة الفن وعلوّ شأنه. يتناقض «نظام التفرّد والمزايا الخاصة» هذا مع «نظام الجماعة» الذي يبجّل كل ما هو عام مشترَك مألوف ومعياري، ويميل إلى اعتبار التفرّد بمزايا انحرافاً وعيباً. والدليل على أن الفن ليس مرصوداً جوهرياً للتفرّد يقدّمه لنا تاريخه بالذات، الذي رآه يتحول من نظام إلى آخر مع الحركة الرومانسية في أواخر القرن التاسع عشر.

ليس على عالم الاجتماع القول إن كان الفن فردياً وشخصياً أم لا، وإنما يعود له ببساطة (وهي مهمة كبيرة) أن يتتبّع ويرصد ما إذا كان الأفراد يُنتِجون (في أي ظروف) ذلك النمط من الأوصاف، وما هي مفاعيله على الإنتاج الفني (الامتياز الذي يُمنح لانتهاك الحدود في الفن المعاصر) وما تأثيره على الوساطة (البنية الخصوصية لعملية التقدير التي تمنح امتيازاً إما للشبكات القصيرة وإما للمدى الطويل) وما هي نتائجه على التلقي (تثمين الأصالة الذي ترافقه نخبوية الجمهور).

من هذا المنظور، لم يعد لمفهوم «تفرّد» (أو «تميّز») معنى «الخصوصية» و«الفردية» الآخذ في الانتشار اليوم: فأن يكون الفرد متميّزاً بالمعنى القوي الرائج اليوم هو أن يصبح لا بديل له، عبرَ سلسلة من العمليات الملموسة (تسميات، تصنيفات، معالجات) تتيح السوسيولوجيا الواقعية (أو العملية، البراغماتية (pragmatique)) توصيفها. بذلك يغدو نظام التفرد بمزايا خاصة نظاماً متماسكاً من التصورات والأعمال، فلا يبقى «وهماً» يجب إزالته على نحو ما تريد السوسيولوجيا النقدية، ولا قيمة يجب صونها والدفاع عنها على نحو ما ترغب السوسيولوجيا الجمالية أن تفعل.

نحو جيل رابع؟

بعد ثلاثة أجيال من الممارسات غير المتجانسة، هل أخذ جيل **رابع** يظهر إلى حيّز الوجود؟ ولعلّ ميزته أنه لا يتجه إلى الحلول محل الأجيال السابقة بل إلى إكمالها وإطالتها نحو ما يتعدّى المنظور الجوهري والمعياري في اتجاه عملي واقعي وأنثروبولوجي يشمل تفهّم التصورات فلا يعود مقتصراً على الأشياء والوقائع. بذلك تنتهي دراسة الفن **و**المجتمع، ودراسة الفن **في** المجتمع، لتبدأ دراسة الفن **كـ**مجتمع، لا بل دراسة سوسيولوجيا الفن نفسها بوصفها إنتاجاً للناس.

ذلك أن هؤلاء الناس ما فتئوا يُثبتون قدرتهم على تفسير العلاقات بين الفن والعالم الذي يعيشونه، سواء كان تفسيراً مادياً يجزم بوجود هذه العلاقات أم تفسيراً مثالياً ينفي وجودها. وحيث إن الفن تكوّن تاريخياً بوصفه المجال الأمثل للروحانية والفردية ـ هذان

العدوان الأساسيان للسوسيولوجيا ـ فإنه يشكل الهدف الرئيس للسوسيولوجيا العادية السطحية التي يتقاسمها الحس العام مع السوسيولوجيا المعيارية. بذلك، يغدو قسم كبير من علماء اجتماع الفن الذين صنعوا تاريخ هذا الاختصاص، يغدون بدورهم موضوعاً للبحث والدراسة، بوصفهم موضوعاً حافلاً بالقيم والتصورات، ومناضلين في سبيل «الاجتماعي» انتقلوا إلى أرض «الفن» من أجل التبشير...

غير أن ذلك، بطبيعة الحال، ليس سوى أحد الاتجاهات التي تنفتح اليوم على هذا الاختصاص المكتمل داخل السوسيولوجيا والآخذ بأن يصبح «سوسيولوجيا الفن». ومعنى ذلك أن ميدان الأبحاث هذا يتعدّى موضوعه ـ مهما كان هذا الموضوع شيِّقاً ومشوّقاً ـ ليشمل قضايا تدخل في صلب اهتمام السوسيولوجيا برمتها.

ملحق

حوار مع ناتالي إينيك

المترجم: ما هو موقع هذا الكتاب بين كتبك السابقة التي يربو عددها على العشرين؟ هل يؤدي دوراً متميّزاً في صياغة نظرية سوسيولوجية للفن؟

ناتالي إينيك: هذا الكتاب هو ثمرة بحث طلبت مني دار النشر (La Découverte) القيام به من أجل تكملة سلسلة كتب مبسّطة ولكن مختصة تهم طلاب العلم والأساتذة والباحثين. ومع ذلك فالكتاب لم يكن عملاً بحثياً صرفاً بل عملاً توليفياً يلملم شتات سوسيولوجيا الفن، ويجمع أطراف هذا الفرع المعرفي، منذ نشوئه حتى يومنا هذا، أو بالأحرى يصوّر حالة هذا الفرع المعرفي حتى العام ألفين واثنين الذي صدرت فيه الطبعة الأولى من الكتاب. وقد سعيت في هذا الكتاب إلى رسم صورة هيكلية شاملة تتيح تتبّع التيارات المختلفة (تاريخ الثقافة، الجمالية السوسيولوجية، تاريخ الفن الاجتماعي، سوسيولوجيا التحقيق والتحري) وموضوعاته أي «ثيماته» الأساسية (سوسيولوجيا الأعمال الفنية، سوسيولوجيا جماهير الفن، سوسيولوجيا وسطاء الفن، سوسيولوجيا مبدعي الفن... إلخ).

إن الجهد التنظيري الذي بذلته في هذا الكتاب لا يعني أنه عرض لتصوّر شخصي لسوسيولوجيا الفن أو وجهة نظر شخصية في هذا الفرع المعرفي، وإنما هو ناتج عن كون الكتاب محاولة لجمع توليفي يشمل أفكار جميع الذين أسهموا في تكوين ذلك الاختصاص العلمي، حتى ولو كان مسؤولو دار النشر طلبوا مني أن أُضمِّن الكتاب خلاصة أبحاثي الشخصية وأن أشير فيه إلى الاتجاهات التي تبدو لي أنها الأفضل؛ وهذا ما فعلته بإيجاز في خاتمة الكتاب.

المترجم: إن سوسيولوجيا الفن اختصاص يبحث له عن موقع بين الاختصاصات الأخرى في علوم الإنسان والمجتمع، وبخاصة بين فروع معرفية مجاورة كالجماليات ونقد الفن والتاريخ الثقافي وتاريخ الفن وغيرها... هل وُلِدت سوسيولوجيا الفن من هذه الاختصاصات مجتمعةً أم أنها وُلِدت مباشرةً من رحم السوسيولوجيا الأم؟

إينيك: سؤالك يُدخلنا مباشرة في لبّ الموضوع أي جوهر المشكلة المطروحة على هذا الاختصاص؛ واقع الأمر أن لهذا الاختصاص مصدرين: الأول، مصدر قديم وغير سوسيولوجي تأتّى من اختصاصات تشكلت حول الفن: تاريخ الفن، تاريخ الأدب، الجماليات، نقد الفن... إلخ. وقد نشأت من ذلك كله نظرة إلى الأعمال الفنية تميل أكثر فأكثر إلى أن تكون «سوسيولوجية» بمقدار ما تأخذ بالحسبان السياق التاريخي العام الذي وُلِدت فيه تلك الأعمال الفنية لتتساءل حول الكيفية التي تعكس بها ذلك السياق وتكشف بعض جوانب «المجتمع» الذي وُلِدت فيه. فقبل جيل واحد فقط، كنا نستمع في الجامعات الفرنسية إلى محاضرات في ذلك عندما يكون موضوعها «سوسيولوجيا الفن» ومازالت تلك المحاضرات تُلقى إلى اليوم في ألمانيا وإيطاليا. ثمة طرفة في هذا

السياق: عندما تُرجِم كتابي إلى الإيطالية لم يُترجَم على ظهر الغلاف **الثاني** ما كتبته للطبعة الفرنسية، بل شاء الناشر أن يكتب ما رآه مناسباً للطبعة الإيطالية، فاستحسن أن يقول إن هذا الكتاب سيُساعد على فهم أفضل لما تقوله الأعمال الفنية عن المجتمع، في حين أن ما أبذل قصارى جهدي لإيضاحه هو عكس ذلك تماماً!

أما المصدر **الثاني**، فهو مصدر حديث ناتج عن الاختصاص السوسيولوجي بالذات بعدما بدأ هذا الفرع يختص بميادين شتى: هنا يشبه وضع «سوسيولوجيا الفن» وضع سوسيولوجيا العمل وسوسيولوجيا الأديان وسوسيولوجيا التربية وسوسيولوجيا الرياضة... إلخ. والفرق بين المصدرين أن سوسيولوجيا الفن «السوسيولوجية» حقاً تستند إلى تحقيقات ودراسات ميدانية، ولقد كان بيار بورديو في الستينيات أول من سار في هذا الاتجاه وشق الطريق في فرنسا بمؤلفاته حول فئات جمهور المتحف وحالة المصوّر ومكانته. هذا الاتجاه هو ما أجتهد في توضيحه مع السعي إلى إعادة إدراج سوسيولوجيا الفن ضمن جملة السوسيولوجيا، باستخدام صرامتها المنهجية وقواعدها الدقيقة ومعرفتها الوضعية. يمكن أن أقول ذلك أيضاً على نحو آخر: أرى أن تتجه سوسيولوجيا الفن نحو «العلوم الاجتماعية» بدلاً من «العلوم الإنسانية»، لكن زملائي في هذا الفرع المعرفي لا يتفقون معي جميعاً حول هذه الفكرة لأنها تفترض معرفةً عميقة لا بالفن الذي تجعله السوسيولوجيا موضوعاً لها، بل معرفة عميقة أيضاً بتقنيات البحث السوسيولوجي ومعرفة بتاريخ هذا الفرع المعرفي.

المترجم: هذا الموقع الذي تريدينه لسوسيولوجيا الفن هل ترينها فيه اليوم، أم أنها مازالت في طور الولادة؟

إينيك: أرى أن السوسيولوجيين الفرنسيين سبّاقون في هذا

الاتجاه، ولكن الاتجاه التقليدي (أي تيار «الجمالية السوسيولوجية» أو «التاريخ الثقافي») مازال قوياً حتى في فرنسا بالذات. وهو يغلب بين الجامعيين ذوي التكوين الأدبي، في حين أن التيار «السوسيولوجي» المحض وجد طريقه في مجال الدراسات الميدانية (لا في مجال التعليم فقط)، أي من خلال تقارير التحقيقات التي تطلبها الوزارات والمؤسسات العامة كالمتاحف على سبيل المثال حينما ترغب أن تتعرّف عن كثب على الجمهور الذي يرتادها وتدرس فئاته.

في السنوات الخمس عشرة الأخيرة تركّز الخلاف والجدال بين هذين التيارين حول المسألة الآتية: سوسيولوجيا الأعمال الفنية هل هي ممكنة، وهل هي ذات أولوية أيضاً أم لا؟ وعليه، يجب ألا نستهين أبداً بأهمية هذا الجدال الذي بقي محصوراً بين الجامعيين الفرنسيين وفي دائرة لا تضمّ سوى بضعة عشرات منهم على الأكثر!

المترجم: يتجلّى الجهد الذي بذلتِه وتبذلينه من أجل إيجاد حيّز علمي جدير بهذا الفرع المعرفي عبر صوْغ وبلورة مفاهيم ملائمة ومخصوصة به بدأتِ استخدامَها في كتبك السابقة، ألهذا السبب تكثر في كتابك **سوسيولوجيا الفن** مفاهيم ومصطلحات وعبارات ومفردات سوسيولوجية جديدة؟ ما هي المصطلحات والمفاهيم الأساسية التي يقوم عليها هذا البنيان النظري؟

إينيك: يجب أن نميّز بين المفردات أو المصطلحات العلمية التي تستخدمها السوسيولوجيا بعامة وتلك التي تستخدمها سوسيولوجيا الفن. كما يجب أن نميّز بين تلك التي يستخدمها اليوم معظم الباحثين وتلك التي عملتُ على صوْغها وبلورتها لكي أتمكّن من دراسة موضوعات أبحاثي.

تستعير سوسيولوجيا الفن بعض مفاهيم السوسيولوجيا العامة مثل شذوذ (anomie) (دوركهايم)، عصمة أو قدرة خارقة (charisme) (فيبر)، واقع اجتماعي شامل (fait social total) (موسّ)، نطاق (cadre) (غوفمان)، حضارة (civilisation) (إلياس)، حقل (champ) (بورديو)، (habitus) (إلياس ثم بورديو)، التناظر أو التماثل (symétrisation) (لاتور)... إلخ. كما هي الحال في كل ميادين السوسيولوجيا فكل ميدان يحتاج إلى صوغ وبلورة مفاهيمه ومصطلحاته أي أدوات عمله فالمفاهيم والمصطلحات هي أدوات عمل الفكر. أما في ما عنى سوسيولوجيا الفن بالذات فإن المفهوم الأكثر استخداماً اليوم هو مفهوم «الاستقلالية» (أو «عدم التبعية» (autonomie)) الذي أوجده بورديو لكي يتجنّب الاختزالية الماركسية التي تفترض علاقة مباشرة بين العمل الفني والمجتمع في جملته من دون الأخذ بالحسبان لخصوصيات العالم الفني ولواقع كون الإبداع الفني وتلقي الفن وتقويم الأعمال الفنية إنما هي مسائلُ تستجيب لقضايا فنية بحدّ ذاتها في ظل نظام من الاستقلالية وعدم التبعية (وهذا ما كان يُعرَف في القرن التاسع عشر بـ«الفن للفن»).

على أنني استطعتُ أن أصوغ بنفسي بعض المفاهيم أو العبارات التي لا يمكن من دونها أن نعقل وندرك الموضوعات التي نتناولها بالدراسة والبحث، عبارات مثل «نظام التفرد بمزايا خاصة» (régime de singularité)، «نظام الـ (communauté) للدلالة على أشكال التأهيل العامة السائدة في سياق معين وظروف معينة؛ و«نظام حرفي»، «نظام مهني»، «نظام ذي رسالة» للدلالة على الشروط العامة لممارسة النشاط الفني الذي كان هو الآخر بدوره سائداً في سياق ظرف معين (كما كانت حال الرسم مثلاً في فرنسا في القرون الوسطى، ثم في القرن السابع عشر والثامن عشر، ثم بدءاً من

النصف الثاني من القرن التاسع عشر)؛ و«فجوة العظمة» (écart de grandeur) للدلالة على التفاوت في الوضعيات التراتبية في السلم الاجتماعي بين الأشخاص أو بين فترتين من حياة الشخص نفسه، وبخاصة بعد دخوله مرحلة الاعتراف به وتقديره إذا كان فناناً (بفضل حصوله على جائزة أدبية كبرى مثلاً...)؛ و«المتميزون الكبار» للدلالة على الأفراد الذين حصَّلوا وضعاً استثنائياً والذين ارتفع شأنهم ـ بدلاً من أن يتّضع ـ بسبب هذا الوضع الاستثنائي؛ وكذلك عبارة «الصعود في التميّز» للدلالة على واقع كون عظمة شخص ما أو عمل ما تُقاس في سياق بعض الظروف لا بمقدار ما فيها من «عمومية» (أي ما فيها من مشترك مع الآخرين) بل على العكس من ذلك أي بمقدار ما فيها من «تفرد» ووحدانية وأصالة. مسألة التفرّد والتميّز هذه هي في واقع الأمر لبّ التجربة الفنية العصرية والحديثة، ولهذا السبب بالذات فإن الفن هو ميدان يثير اهتمام السوسيولوجيا إلى حد بعيد، لأنه يحث على إعمال الفكر لا في جماعية الفن فحسب بل في فرديته أيضاً، وعلى التفكير لا في المعيار والقاعدة بل في الانحراف عن المعيار ومخالفة القاعدة.

المترجم: هل طرحت ترجمة هذه المصطلحات إلى لغات أخرى (وبخاصة إلى لغات غير أوروبية، كاليابانية مثلاً) مشكلات بسبب جدّتها كالمشكلات التي تطرحها ترجمتها إلى العربية؟

إينيك: لا أعلم ما هي المشكلات التي اعترضت المترجمين من الفرنسية إلى لغات أخرى. لكن بعض مترجميَّ طرحوا عليّ تماماً كما فعلتَ أنت، الكثير من الأسئلة لكي يتبيّنوا جيداً معاني العبارات والمفردات التي استخدمها في الكتاب، في حين أن مترجمين آخرين لم يطرحوا عليّ أي سؤال، حتى أني كنت أُفاجأ بكتابي مطبوعاً، من دون أن يتوافر لي إمكان التثبت من جودة الترجمة أو من ضحالتها،

إلا إذا كانت الترجمة إلى لغة أعرفها كالإنجليزية والإيطالية. وأنا أقدّر العمل الذي يقوم به المترجم حق قدره، حين يحاور المؤلف ليدقق في المفاهيم والمصطلحات والمعاني التي تحملها العبارات التي يستخدمها في كتابه. وتلك هي ضمانة العمل الرصين الذي يحرص على تلافي الشطط في الترجمة ومخالفة المعاني والأفكار الواردة في الكتاب.

ثبت المصطلحات

épistémologie	إبستيمولوجيا
littérature grise	أدب رمادي
aliénation	ارتهان (استلاب)
honnête homme	انسان مستقيم
idéologisme philosophique	أيديولوجيا فلسفية سطحية
iconographie	أيقونوغرافيا
iconologie	أيقونولوجيا
iconique	أيقوني
baroque	باروك
recherche fondamentale	بحث علمي نظري
causalisme	بحث عن أسباب
paradigme	براديغم (مجموعة أفكار ومفاهيم مرجعية)
constructivisme	بنائية
équipement intellectuel	تجهيز فكري
normatif	تطبيعي/ معياري

singularisation	تفرّد (بمزايا خاصة)
configuration	تكوين
réception de l'art	تلقي الفن
interdépendance	تواقف
typologie	تيبولوجيا (أو علم التصنيف)
typologie suggestive	تيبولوجيا إيحائية
jansénisme	جانسينية
substantialisme du social	جوهرية العمل الاجتماعي
généalogie	جينيالوجيا (الحسب والنسب)
champ social	حقل اجتماعي
propositions spéculatives	خطابات نظرية مجرّدة
goût	ذوق
radicalisme	راديكالية
réactif	رَدّي
perspective atmosphérique	رسم منظوري فضائي
sociologie de commentaire	سوسيولوجيا تفسيرية
sociologie de reconnaissance	سوسيولوجيا التقدير
sociologie institutionnelle	سوسيولوجيا المؤسسات
religiosité	شعور ديني/ استعداد ديني/ قابلية التديّن
anesthétique	ضد الجمالية
naturaliste	طبيعية
violence symbolique	عنف رمزي

vitalisme	فلسفة الحيوية
philosophie de l'espace	فلسفة الفضاءات
positivisme	فلسفة وضعية
ready-made art	فن جاهز سلفاً
art brut	فن خام (أو فج)
art naïf	فن ساذج
genre mineur	فن مستصغَر
arts allographiques	فنون ألوغرافية
arts autographiques	فنون أوتوغرافية
perception de l'art	فهم الفن
esthète	فيلسوف مختص بالجماليات
quattrocento	القرن الخامس عشر في إيطاليا
régularités	قواعد منضبطة
désautonomisation de l'art	القول بعدم استقلالية الفن
hétéronome	لا يتمتع باستقلال ذاتي
les déterminants	محدِّدات
déterminés	محدَّدات
ressources techniques	مصادر تقنية
maniérisme	مصانعة وتصنّع
iconoclaste	معادٍ للتقاليد
paramètre	مُعامِل
approche empirique	مقاربة اختبارية (ميدانية)

approche inductive	مقاربة استقرائية
biens symboliques	ممتلكات رمزية
compréhensive	منظور إدراكي
perspective explicative	منظور تفسيري
perspective linéaire centrale	منظور خطي مركزي
perspective curviligne angulaire	منظور منحني الزوايا
acteurs	ناس (فاعلون)
noblesse de cour	نبلاء البلاط
noblesse de robe	نبلاء الثوب
noblesse d'épée	نبلاء السيف
désidéalisation de l'art	نزع المثالية عن الفن
système perspectif linéaire	نظام رسم المنظور الخطي
psychophysiologique	نفجسدي
habitus	هابيتوس (جملة الاستعدادات المكتسَبَة لدى الفرد)
fonction normative	وظيفة معيارية

المراجع

ADLER Judith E. [1979], *Artists in Offices. An Ethnography of an Academic Art Scene*, Transaction Books, New Brunswick.

ADORNO Theodor [1958a], *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, Paris, 1962.

ADORNO Theodor [1958b], *Notes sur la littérature*, Flammarion-Champs, Paris, 1999.

ADORNO Theodor [1970], *Théorie esthétique*, Klincksieck, Paris, 1974.

ALPERS Svetlana [1983], *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVIIe siècle*, Gallimard, Paris, 1990.

ALPERS Svetlana [1988], *L'Atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent*, Gallimard, Paris, 1991.

ALSOP Joseph [1982], *The Rare Art Traditions. The History of Art Collecting and its Linked Phenomena wherever these have appeared*, Harper and Row, New York.

ANTAL Frederick [1948], *Florence et ses peintres. La peinture florentine et son environnement social*, Gérard Monfort, Paris, 1991.

BAKHTINE Mikhaïl [1965], *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1970.

BARNETT James H. [1965], « The Sociology of Art », *Burlington Magazine*.

BARRAL I ALTET Xavier (éd.), [1986-1988], *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, Picard, Paris.

BARTHES Roland [1957], *Mythologies*, Points-Seuil, Paris, 1970.

BASTIDE Roger [1945], *Art et société*, L'Harmattan, Paris, 1997.

BAUMOL William J. [1966], *Performing Arts. The Economic Dilemma : a Study of Problems Common to Theater, Opera, Music and Dance*, MIT, Cambridge.

BAXANDALL Michael [1972], *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1985.

BAXANDALL Michael [1974], *Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1340-1450*, Seuil, Paris, 1989.

BAXANDALL Michael [1981], *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, Yale University Press.

BECKER Howard S. [1982], *Les Mondes de l'art*, Flammarion, Paris, 1988.

BELTING Hans [1981], *L'Image et son public au Moyen Âge*, Gérard Monfort, Paris, 1988.

BENHAMOU Françoise [2003], *L'économie de la culture*, La Découverte (« Repères »), Paris, 4e éd.

BÉNICHOU Paul [1973], *Le Sacre de l'écrivain. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Gallimard, Paris, 1996.

BENJAMIN Walter [1936], « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *in Poésie et révolution*, Denoël, Paris, 1971.

BESSY Christian et CHATEAURAYNAUD Francis [1995], *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Métailié, Paris.

BLOOR David [1983], *Sociologie de la logique ou les limites de l'épistémologie*, Pandore, Paris.

BOIME Albert [1971], *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Phaidon, Londres.

BOLOGNA Ferdinando [1972], *Dalle arti minori all'Industrial Design. Storia di una ideologia*, Laterza, Bari.

BOLTANSKI Luc [1975], « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 1.

BOLTANSKI Luc et THÉVENOT Laurent [1991], *De la justification. Les économies de la grandeur*, Gallimard, Paris.

BONNET Jean-Claude (éd.) [1988], *La Carmagnole des muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Armand Colin, Paris.

BOURDIEU Pierre, avec Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claude Chamboredon [1965], *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Minuit, Paris.

BOURDIEU Pierre, DARBEL Alain [1966], *L'Amour de l'art. Les musées européens et leur public*, Minuit, Paris, 2e éd. 1969.

BOURDIEU Pierre [1967], postface à Erwin PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Minuit, Paris.

BOURDIEU Pierre et DELSAUT Yvette [1975], « Le couturier et sa griffe. Contribution à une théorie de la magie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 1.

BOURDIEU Pierre [1975], « L'invention de la vie d'artiste », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 2.

BOURDIEU Pierre [1977], « La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 13.

BOURDIEU Pierre [1979], *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Minuit, Paris.

BOURDIEU Pierre [1984], « Mais qui a créé les créateurs ? », *Questions de sociologie*, Minuit, Paris.

BOURDIEU Pierre [1992], *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris.

BOURDIEU Pierre [1994], *Libre-échange. Entretiens avec Hans Haacke*, Seuil-Les Presses du Réel, Paris.

BOWNESS Alan [1989], *The Conditions of Success. How the Modern Artist Rises to Fame*, Thames and Hudson, Londres.

BURCKHARDT Jacob [1860], *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, LGF, Paris, 1986.

BURKE Peter [1972], *Culture and Society in Renaissance Italy*, Batsford, Londres.

BURKE Peter [1978], *Popular Culture in Early Modern Europe*, Temple Smith, Londres.

CASANOVA Pascale [1998], *La République mondiale des lettres*, Seuil, Paris.

CASTELNUOVO Enrico [1976], « L'histoire sociale de l'art : un bilan provisoire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 6.

CHARLE Christophe [1979], *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, théâtre, politique*, PENS, Paris.

CHARTIER Roger [1987], *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Seuil, Paris.

CLARK Timothy J. [1973], *Le Bourgeois absolu. Les artistes et la politique en France de 1848 à 1851*, Art éditions, Villeurbanne, 1992.

CLARK Timothy J. [1985], *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, Thames and Hudson, Londres.

CLIFFORD James [1988], *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e^ siècle*, ENSBA, 1998.

CRANE Diana [1987], *The Transformation of the Avant-garde. The New York Art World, 1940-1985*, University of Chicago Press.

CROW Thomas E. [1985], *La Peinture et son public à Paris au dix-huitième siècle*, Macula, 2000.

CUCHE Denys [2004], *La notion de culture dans les sciences sociales*, La Découverte (« Repères »), Paris, 3e éd.

DAMISCH Hubert [1972], *Théorie du nuage*, Seuil, Paris.

DARRÉ Yann [2000], *Histoire sociale du cinéma français*, La Découverte (« Repères »), Paris.

DE NORA Tia [1995], *Beethoven et la construction du génie. Musique et société à Vienne, 1792-1803*, Fayard, Paris, 1998.

DESROSIÈRES Alain et THÉVENOT Laurent [2002], *Les Catégories socio-professionnelles*, 5e éd., La Découverte (« Repères »), Paris.

DIAZ José-Luis [1989], « Le scénario auctorial des Jeune-France », *Textuel*, n° 22.

DIMAGGIO Paul [1987], « Classification in Art », *American*

Sociological Review, vol. 52, août.

DIRKX Paul [2000], *Sociologie de la littérature*, Armand Colin, Paris.

DONNAT Olivier [1994], *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, La Découverte, Paris.

DONNAT Olivier [1996], *Les Amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français*, La Documentation française, Paris.

DONNAT Olivier [1999], « La stratification sociale des pratiques culturelles et son évolution 1973-1997 », *Revue française de sociologie*, n° 1.

DOSS Erika [1995], *Spirit Poles and Flying Pigs. Public Art and Cultural Democracy in American Communities*, Smithsonian Institution Press, Washington.

DUBOIS Jacques [1997], *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, Seuil, Paris.

DUBY Georges [1976], *Le Temps des cathédrales. L'art et la société, 980-1420*, Gallimard, Paris.

DUCHET Claude (éd.) [1979], *Sociocritique*, Nathan, Paris.

DURKHEIM Émile [1912], *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, PUF, Paris, 1985.

DUTTON Denis (ed.), [1983], *The Forger's Art. Forgery and the Philosophy of Art*, University of California Press.

DUVIGNAUD Jean [1965], *Sociologie du théâtre*, PUF, Paris.

DUVIGNAUD Jean [1967], *Sociologie de l'art*, PUF, Paris.

EDELMAN Bernard [2000], *La Propriété littéraire et artistique*, PUF, « Que sais-je ? », Paris.

EDELMAN Bernard et HEINICH Nathalie [2002], *L'Art en conflits. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, La Découverte, Paris.

EGBERT Donald Drew [1970], *Social Radicalism and the Arts*, A. Knopf, New York.

ELIAS Norbert [1991], *Mozart. Sociologie d'un génie*, Seuil, Paris, 1991.

ESCARPIT Robert [1958], *Sociologie de la littérature*, PUF, « Que sais-je ? », Paris.

ESCARPIT Robert [1970], *Le Littéraire et le Social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Flammarion, Paris.

ÉTIEMBLE René [1952, 1954], *Le Mythe de Rimbaud*, Gallimard, Paris.

FABRE Daniel [1997], *Par écrit. Ethnologie des écritures quotidiennes*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris.

FAUQUET Joël-Marie et HENNION Antoine [2000], *La Grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIXe siècle*, Fayard, Paris.

FOUCAULT Michel [1966], *Les Mots et les Choses*, Gallimard, Paris.

FOUCAULT Michel [1969], « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la société française de philosophie*, 63, n° 3.

FRAENKEL Béatrice [1992], *La Signature. Genèse d'un signe*, Gallimard, Paris.

FRANCASTEL Pierre [1930], *La Sculpture de Versailles. Essai sur les origines et l'évolution*

du goût français classique, Morancé, Paris.

FRANCASTEL Pierre [1951], *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique, de la Renaissance au cubisme*, Denoël-Gonthier, Paris, 1977.

FRANCASTEL Pierre [1956], *Art et technique aux XIXe et XXe siècles*, Minuit, Paris.

FRANCASTEL Pierre [1970], *Études de sociologie de l'art. Création picturale et société*, Denoël-Gonthier, Paris.

FREIDSON Eliot [1986], « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, vol. XXVII, n° 3, juillet-septembre.

FURIÓ Vicenç [2000], *Sociologia del arte*, Cátedra, Madrid.

GAMBONI Dario [1983], *Un iconoclasme moderne. Théorie et pratique du vandalisme artistique*, Éditions d'En-bas, Lausanne.

GAMBONI Dario [1989], *La Plume et le Pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Minuit, Paris.

GINZBURG Carlo [1983], *Enquête sur Piero della Francesca*, Flammarion, Paris, 1983.

GOLDMANN Lucien [1959], *Le Dieu caché*, Gallimard, Paris, 1976.

GOLDMANN Lucien [1964], *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, Paris.

GOMBRICH Ernst H. [1963], *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, W Éditions, Paris, 1986.

GOMBRICH Ernst H. [1982], *L'Écologie des images*, Flammarion, Paris, 1983.

GOODMAN Nelson [1968], *Langages de l'art*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1990.

GRAÑA Cesar [1964], *Bohemian versus Bourgeois. French Society and the French Men of Letters in the Nineteenth Century*, Basic Books, New York.

GREENFELD Liah [1989], *Different Worlds. A Sociological Study of Taste, Choice and Success in Art*, Cambridge University Press.

GRIGNON Claude et PASSERON Jean-Claude [1989], *Le Savant et le Populaire*, Gallimard-Seuil, Paris.

GUBBELS Truus et VAN HEMEL Annemoon (eds) [1993], *Art Museums and the Price of Success*, Amsterdam.

GUILBAUT Serge [1983], *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989.

GUYAU Jean-Marie [1889], *L'Art au point de vue sociologique*, Fayard, Paris, 2001.

HADJINICOLAOU Nicos [1973], *Histoire de l'art et lutte des classes*, Maspero, Paris.

HASKELL Francis [1963], *Mécènes et peintres. L'art et la société au temps du baroque italien*, Gallimard, Paris, 1991.

HASKELL Francis [1976], *La Norme et le Caprice. Redécouvertes en art*, Flammarion, Paris, 1986.

HAUSER Arnold [1951], *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, Le Sycomore, Paris, 1982.

HEINICH Nathalie [1991], *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Minuit, Paris.

HEINICH Nathalie [1993a], *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Minuit, Paris.

HEINICH Nathalie [1993b], « Les objets-personnes : fétiches, reliques et œuvres d'art », *Sociologie de l'art*, n° 6.

HEINICH Nathalie [1995], *Harald Szeemann, un cas singulier. Entretien*, L'Échoppe, Paris.

HEINICH Nathalie [1996a], *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Klincksieck, Paris.

HEINICH Nathalie [1996b], *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Gallimard, Paris.

HEINICH Nathalie [1997a], « Pourquoi la sociologie parle des œuvres d'art, et comment elle pourrait en parler », *Sociologie de l'art*, n° 10.

HEINICH Nathalie [1997b], « Entre œuvre et personne : l'amour de l'art en régime de singularité », *Communications*, n° 64.

HEINICH Nathalie [1998a], *Le Triple Jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Minuit, Paris.

HEINICH Nathalie [1998b], *L'Art contemporain exposé aux rejets. Études de cas*, Jacqueline Chambon, Nîmes.

HEINICH Nathalie [1998c], *Ce que l'art fait à la sociologie*, Minuit, Paris.

HEINICH Nathalie [1999], *L'Épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance*, La Découverte, Paris.

HEINICH Nathalie [2000], *Être écrivain. Création et identité*, La Découverte, Paris.

HEINICH Nathalie [2002], *La sociologie de Norbert Elias*, La Découverte (« Repères »), Paris, 2e éd.

HEINICH Nathalie et POLLAK Michael [1989], *Vienne à Paris. Portrait d'une exposition*, Centre Pompidou-BPI, Paris.

HENNION Antoine [1981], *Les Professionnels du disque. Une sociologie des variétés*, Métailié, Paris.

HENNION Antoine [1993], *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Métailié, Paris.

HENNION Antoine, MAISONNEUVE Sophie et GOMART Émilie [2001], *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amateur de la musique aujourd'hui*, La Documentation française, Paris.

HOGGART Richard [1957], *La Culture du pauvre*, Minuit, Paris, 1970.

HONNETH Axel [1992], *La Lutte pour la reconnaissance*, Éditions du Cerf, Paris, 2000.

JAUSS Hans Robert [1972], *Pour une esthétique de la reception*, Gallimard, Paris, 1978.

JUNOD Philippe [1976], *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, L'Âge d'homme, Lausanne.

JURT Joseph [1980], *La Réception de la littérature par la critique journalistique. Lectures de*

Bernanos, 1926-1936, Jean-Michel Place, Paris.

KEMPERS Bram [1987], *Peinture, pouvoir et mécénat. L'essor de l'artiste professionnel dans l'Italie de la Renaissance*, Gérard Monfort, Paris, 1997.

KLEIN Robert [1970], *La Forme et l'Intelligible*, Gallimard, Paris.

KLINGENDER Francis [1947], *Art and the Industrial Revolution*, Paladin, Londres.

KRIS Ernst et KURZ Otto [1934], *L'Image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, Rivages, Marseille, 1987.

LALO Charles [1921], *L'Art et la vie sociale*, Doin, Paris.

LANSON Gustave [1904], *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, Hachette, Paris, 1965.

LATOUR Bruno [1997], *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique*, La Découverte, Paris.

LAURENT Jeanne [1983], *Arts et pouvoirs en France de 1793 à 1981. Histoire d'une démission artistique*, CIEREC, Saint-Étienne.

LEENHARDT Jacques et JOZSA Pierre [1982], *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture*, L'Harmattan, Paris, 1999.

LENAIN Thierry [1990], *La Peinture des singes*, Syros, Paris.

LÉVY Clara [1998], *Écritures de l'identité. Les écrivains juifs après la Shoah*, PUF, Paris.

LICHTENSTEIN Jacqueline [1989], *La Couleur éloquente*, Flammarion, Paris.

LUKÁCS Georg [1920], *Théorie du roman*, Gonthier, Paris, 1963.

LUKÁCS Georg [1922-1923], *Littérature, philosophie, marxisme*, PUF, Paris, 1978.

MARIN Louis [1977], *Détruire la peinture*, Galilée, Paris.

MARIN Louis [1989], *Opacité de la peinture. Essai sur la représentation au Quattrocento*, Usher, Paris.

MARTINDALE Andrew [1972], *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance*, Thames and Hudson, Londres.

MARTORELLA Rosanne [1982], *The Sociology of Opera*, Praeger, New York.

MARTORELLA Rosanne [1990], *Corporate Art*, Rutgers University Press, New Brunswick.

MARX Karl [1857], *Contribution à la critique de l'économie politique*, Éditions sociales, Paris, 1957.

MAUGER Gérard, POLIAK Claude F. et PUDAL Bernard [1999], *Histoires de lecteurs*, Nathan, Paris.

MAUSS Marcel [1904], « Esquisse d'une théorie générale de la magie », in *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris, 1950.

MEISS Millard [1951], *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton University Press.

MENGER Pierre-Michel [1983], *Le Paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Flammarion, Paris.

MENGER Pierre-Michel [1989], « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste », *L'Année sociologique*, vol. 39.

MENGER Pierre-Michel [1997], *La Profession de comédien. Formations, activités et carrières*, La Documentation française, Paris.

MERRYMAN John et ELSEN Albert [1979], *Law, Ethics and the Visual Arts*, Matthew Bender, New York.

MICHAUD Yves [1989], *L'Artiste et les commissaires*, Jacqueline Chambon, Nîmes.

MONNIER Gérard [1995], *L'Art et ses institutions en France, de la Révolution à nos jours*, Gallimard-Folio, Paris.

MONTIAS John Michael [1982], *Artists and Artisans in Delft. A Socio-economic Study of the Seventeenth Century*, Princeton University Press.

MORRIS William [1878], *Contre l'art d'élite*, Hermann, Paris, 1985.

MOULIN Raymonde [1967], *Le Marché de la peinture en France*, Minuit, Paris.

MOULIN Raymonde *et alii*. [1985], *Les Artistes. Essai de morphologie sociale*, La Documentation française, Paris.

MOULIN Raymonde (éd.) [1986], *Sociologie des arts*, La Documentation française, Paris.

MOULIN Raymonde [1992], *L'Artiste, l'Institution et le Marché*, Flammarion, Paris.

MOULIN Raymonde [1995], *De la valeur de l'art*, Flammarion, Paris.

MOULIN Raymonde et QUEMIN Alain [1993], « La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises », *Annales ESC*, 48, n° 6.

NOCHLIN Linda [1988], *Femmes, art et pouvoirs*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1993.

ORTEGA Y GASSET José [1925], *The Dehumanization of Art and other Essays on Art, Culture, and Literature*, Princeton University Press, 1972.

ORY Pascal [1989], *L'Aventure culturelle française, 1945-1989*, Flammarion, Paris.

PANOFSKY Erwin [1932], *La Perspective comme forme symbolique*, Minuit, Paris, 1975.

PANOFSKY Erwin [1951], *Architecture gothique et pensée scolastique*, Minuit, Paris, 1967.

PANOFSKY Erwin [1955a], *Galilée critique d'art*, Les Impressions nouvelles, Paris, 1993.

PANOFSKY Erwin [1955b], *L'Œuvre d'art et ses significations*, Gallimard, Paris, 1969.

PARADEISE Catherine [1998], *Les Comédiens. Profession et marchés du travail*, PUF, Paris.

PARKHUST FERGUSON Priscilla [1991], *La France, nation littéraire*, Labor, Bruxelles.

PASSERON Jean-Claude [1986], « Le chassé-croisé des œuvres et de la sociologie », *in* Raymonde MOULIN (éd.), *Sociologie de l'art*, 1986.

PASSERON Jean-Claude et PEDLER Emmanuel [1991], *Le Temps donné aux tableaux*, CERCOM/IMEREC, Marseille.

PÉQUIGNOT Bruno [1991], *La Relation amoureuse. Analyse sociologique du roman sentimental moderne*, L'Harmattan, Paris.

PÉQUIGNOT Bruno [1993], *Pour une sociologie esthétique*, L'Harmattan, Paris.

PETERSON Richard (ed.) [1976], *The Production of Culture*, Sage, Londres.

PEVSNER Nikolaus [1940], *Les Académies d'art*, Gérard Monfort, Paris, 1999.

PLATTNER Stuart [1996], *High Art, Down Home. An Economic Ethnography of a Local Art Market*, The University of Chicago Press.

PLEKHANOV Georges [1912], *L'Art et la vie sociale*, Éditions sociales, Paris, 1975.

POGGIOLI Renato [1962], *The Theory of the Avant-Garde*, Harvard University Press, 1968.

POMIAN Krzysztof [1987], *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise : XVI^e^-XVIII^e^ siècle*, Gallimard, Paris.

PONTON Rémy [1975], « Naissance du roman psychologique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 4, juillet.

POULOT Dominique [1997], *Musée, nation, patrimoine : 1789-1815*, Gallimard, Paris.

PRICE Sally [1989], *Arts primitifs, regards civilisés*, ENSBA, Paris, 1995.

PRIVAT Jean-Marie [1994], *Bovary Charivari. Essai d'ethnocritique*, CNRS éditions, Paris.

QUEMIN Alain [1997], *Les Commissaires-priseurs. La mutation d'une profession*, Anthropos, Paris.

QUEMIN Alain [2002], *L'Art contemporain international entre les institutions et le marché*, Jacqueline Chambon, Paris, Artprice, Saint-Romain-au-Mont-d'Or.

RANK Otto [1909], *Le Mythe de la naissance du héros*, Payot, Paris, 1983.

RAPHAËL Max [1933], *Proudhon, Marx, Picasso*, Excelsior, Paris.

RAYNAUD Dominique [1999], « L'émergence d'une sociologie des œuvres : une évaluation critique », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 106.

RÉAU Louis [1958], *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*, Laffont, Paris, 1994.

ROUBINE Jean-Jacques [1980], *Théâtre et mise en scène, 1880-1980*, PUF, Paris.

SAINT MARTIN Monique DE [1990], « Les Femmes écrivains et le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 83, juin.

SAPIRO Gisèle [1999], *La Guerre des écrivains. 1940-1953*, Fayard, Paris.

SCHAPIRO Meyer [1953], *Style, artiste et société*, Gallimard, Paris, 1982.

SCHELER Max [1933], *Le Saint, le Génie, le Héros*, Egloff, Fribourg, 1944.

SCHÜCKING Levin [1923], *The Sociology of Literary Taste*, Routledge and Kegan Paul, Londres.

SEIGEL Jerrold [1987], *Paris bohème. Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise, 1830-1930*, Gallimard, Paris, 1991.

SHUSTERMAN Richard [1991], *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Minuit, Paris, 1992.

SIMMEL Georg [1925], *La Tragédie de la culture et autres essais*, Rivages, Marseille, 1988.
SMITH Bernard [1988], *The Death of the Artist as Hero. Essays in History and Culture*, Oxford University Press, Melbourne.
SOULILLOU Jacques [1995], *L'Impunité de l'art*, Seuil, Paris.
Storia dell'arte italiana [1979-1982], Einaudi, Turin.
STRASSOLDO R. [1998], *La Forma e la funzione*, Forum, Udine.
TAINE Hippolyte [1865], *Philosophie de l'art*, Fayard, Paris, 1985.
TEYSSEDRE Bernard [1957], *Roger de Piles et les débats sur le coloris*, La Bibliothèque des arts, Lausanne.
THIESSE Anne-Marie [1984], *Le Roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle-Époque*, Le Chemin vert, Paris.
TODOROV Tzvetan [1995], *La Vie commune. Essai d'anthropologie générale*, Seuil, Paris.
TODOROV Tzvetan [2000], *Éloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Adam Biro, Paris.
URFALINO Philippe [1989], « Politiques culturelles : mécénat caché et académies invisibles », *L'Année sociologique*, n° 89.
URFALINO Philippe [1990], *Quatre voix pour un opéra. Une histoire de l'opéra Bastille*, Métailié, Paris.
URFALINO Philippe [1996], *L'Invention de la politique culturelle*, La Documentation française, Paris.
URFALINO Philippe et VILKAS Catherine [1995], *Les Fonds régionaux d'art contemporain. La Délégation du jugement esthétique*, L'Harmattan, Paris.
VAISSE Pierre [1995], *La Troisième République et les peintres*, Flammarion, Paris.
VANDENBERGHE Frédéric [2000], *La sociologie de Georg Simmel*, La Découverte (« Repères »), Paris.
VEBLEN Thorstein [1899], *Théorie de la classe de loisir*, Gallimard, Paris, 1970.
VERDRAGER Pierre [2001], *Le Sens critique. La réception de Nathalie Sarraute par la presse*, L'Harmattan, Paris.
VERGER Annie [1991], « Le champ des avant-gardes », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 88.
VERON Eliseo et LEVASSEUR Martine [1983], *Ethnographie de l'exposition : l'espace, le corps et le sens*, Centre Pompidou-BPI, Paris.
VESSILLIER-RESSI Michèle [1982], *Le Métier d'auteur*, Dunod, Paris.
VIALA Alain [1985], *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Minuit, Paris.
WACKERNAGEL Martin [1938], *The World of the Florentine Renaissance artist. Projects and Patrons, Workshop and Art Market*, Princeton University Press.
WARNKE Martin [1985], *L'Artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne*, Éditions de

la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1989.

WEBER Max [1921], *Sociologie de la musique*, Metailié, Paris, 1998.

WHITE Harrison et Cynthia [1965], *La Carrière des peintres au XIXe siècle*, Flammarion, Paris, 1991.

WILLIAMS Raymond [1958], *Culture and Society*, Anchor Book Edition, New York.

WITTKOWER Rudolf et Margot [1963], *Les Enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes, de l'Antiquité à la Révolution française*, Macula, 1985.

WOLFF Janet [1981], *The Social Production of Art*, Macmillan, Londres.

WOLFF Janet [1983], *Aesthetics and the Sociology of Art*, George Allen & Unwin, Londres.

ZILSEL Edgar [1926], *Le Génie. Histoire d'une notion, de l'Antiquité à la Renaissance*, Minuit, Paris, 1993.

ZOLBERG Vera [1990], *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge University Press.

ZOLBERG Vera et CHERBO Joni (eds) [1997], *Outsider art : Contesting boundaries in contemporary culture*, Cambridge University Press.

الفهرس

ـ ت ـ

- ز -

- س -

- ش -

- ع -

ـ غ ـ

ـ ف ـ

ـ ق ـ

ـ ك ـ

ـ ل ـ

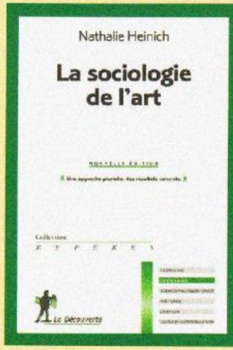
- م -

ـ ن ـ

ـ هـ ـ

ـ و ـ

سوسيولوجيا الفن



- أصول المعرفة العلمية
- ثقافة علمية معاصرة
- فلسفة
- علوم إنسانية واجتماعية
- تقنيات وعلوم تطبيقية
- آداب وفنون
- لسانيات ومعاجم

المنظمة العربية للترجمة

علم اجتماع الفنّ تخصّص تتقاطع فيه مقارباتٌ متنوعة مثل التاريخ الثقافي والجماليّات وتاريخ الفنّ وعلم النفس وعلم الاجتماع. وفي هذا الكتاب عرض واضح ودقيق سعى إلى إيجاد الخيط الرابط بين هذه المقاربات، وكذلك إلى التمييز فيها بين القديم الذي لم يتمكن من سَبْر العمق الفنّي، والجديد الذي هو أقل تأدلجاً ولكنه غير معروف، بما فيه الكفاية، لدى غير المتخصّصين.

وسواء تعلّق الأمر بالأثر الفنّي ذاته أو بإنتاجه وتلقّيه فإن الإحالة على الأعمال السوسيولوجية المتراكمة، منذ أكثر من أربعين سنة، والجهد المبذول في تحديد مساهماتها النظرية والمنهجيّة والتطبيقية يجعل من هذا الكتاب مرجعاً مختصراً ومفيداً للباحثين والطلاب العرب.

- **ناتالي إينيك (1955–...)**: عالمةُ اجتماع وباحثةٌ في المركز الوطني للبحث العلمي الفرنسي (CNRS). من مؤلفاتها: *Du peintre à l'artiste* (1993), *Etre écrivain* (2000), *L'Elite artiste* (2005), *Le Bêtisier du sociologue* (2009).

- حسين جواد قبيسي: كاتب ومترجم.

الثمن: 10 دولارات
أو ما يعادلها

ISBN 978-9953-82-407-9